Cena 25 zł

ODRODZENIE

TYGODNIK

W numerze:
Pokolenia literackie w Nieborowie
L. Aragon
M. Jastrun

Rok V — Warszawa, dnia 15 lutego 1948 r. — Nr 7 (168)

WYZNANIE MALARZA

FELIKS TOPOLSKI



Edyp

Pewien artysta, przyjaciel mój, odczytał mi onegdaj gniewny, ostry essay, napisany przez niego w chwili, gdy zło na tym świecie wprawiło go w stan uczuciowego podniecenia. Jednakowoż ze wszystkich czterech ścian studio spozierały obojętnie jego spokojne, formalistyczne obrazy, dokładnie pozbawione nawet śladów duchowej rozterki ich twórcy. Starał się bowiem wyładować sztucznie swój umysł, by móc uprawiać dalej swe „oderwane" malarstwo. Wydawać by się mogło, że byłoby znacznie naturalniej i znacznie prościej działać tak, jakby się było nierozdwajalną istotą, i skoro właściwym mu sposobem wyrażania się jest malarstwo, przenieść na płótno sumę swych ludzkich reakcyj. Ale nie, dla niego nie było to wcale takie proste. Nie mógł i nie chciał tego robić. Nie chciał, gdyż nauczono go wierzyć, że prawdziwym malarstwem jest malarstwo „czyste", że pole sztuki wizualnej rozciąga się tylko tak daleko, jak oko sięgnąć może, — a wzruszenie, nastroje ekspresywne, refleksje intelektualne stanowią grunt obcy, przekraczanie granic którego jest rzeczą karalną.

Nie mógł, bo nie był w stanie poradzić sobie z jakąkolwiek inną treścią niż czysto formalną; dlatego, że nie należał do rasy mistrzów, którzy tworzą nowe reguły, lecz tylko do klasy uczniów; dlatego że wyniosła go właśnie owa zdolność do formalnych wzorców, podczas, gdy ci, których naturalna skłonność odciąga daleko poza ustalone dogmaty, i którzy nie są na tyle silni, by określić się sami, są piętnowani i okaleczeni. Zarys jego sztuki, dokładne artystyczne prawa, pokrzepiająca solidarność współwyznawców, wszystko to było dlań gotowe, i prąd uniósł go gładko. Uwierzył, że społeczna nieużyteczność jest cnotą.

Stara oklepana historia: przywódcy i wyznawcy; narodziny jakiejś idei a potem jej rozkład, rozprowadzenie w sieci drobiazgowego rytuału, opracowanego przez arcykapłanów kastratów; odkrywca, za którym idzie uprawiacz — dwa groźne gatunki ludzkie. Odkrywca-mistrz tnie toporem przez dżunglę z życiowym poczuciem kierunku. Uprawiacz - uczeń, który idzie jego śladem, nie musi zdobywać, i jego drogi są już ustalone; jest on większy, skupia się nad rozkoszami estetyki, sztuk stosowanych, poszukiwaniem nowych tworzyw, kompilowaniem kodeksów — i kulcie mistrzów. Twórczość Picassa wydaje się niekiedy surowa, gdy ją zestawimy z poprawnymi pracami jego uczniów, ale to on jest ogniem, u którego oni pieką swe kołacze.



Feliks Topolski, popularny w Anglii malarz współczesny w najbliższym czasie przybywa do kraju

Współczesny prąd w krytyce literackiej usiłuje wprawdzie ująć w perspektywie pisarstwo lat trzydziestych, jednakowoż, jeśli o malarstwo chodzi, formalne kanony sprzed ćwierćwiecza wciąż obowiązują w naszych czasach z wyjątkiem lekkiego złagodzenia w kierunku pół-abstrakcyjnego romantyzmu. Mistrzowie owego okresu dojrzewali w czasie, gdy cały wysiłek cywilizacji zachodniej wyzwolił się w dziedzinie rozumu i wiedzy. Samozwańcza nomenklatura — „awangarda", „modernizm", „futuryzm" — doskonale charakteryzowała ową omawianą generację. Była ona pewna, że świat doszedł do innej epoki, w której wykuwały się nowe wartości, upadały stare, a utopia zdawała się być tuż za rogiem. Dzięki takiemu mniemaniu popartemu przez przedsiębiorczych sprzedawców, staranną propagandę i masy zwolenników, zachęconych łatwymi formułami, — stworzono jeden z najzacieklejszych akademizmów w historii sztuki.

Każda epoka kształtuje sobie właściwą inkwizycję: raz robi to religia, innym razem kult cielesnego piękna, perspektywy, natury, czy później odwrotu od natury — i inkwizycje te rządzą despotycznie Parnasem. Formalistyczne sztampy po dziś dzień walają się jak stare kości. Rzuca się je całymi koszami na głowę każdego malarzą, który ośmieli się wyróżniać. Ich żargon jest wciąż staroświecko racjonalistyczny, jak gdyby nawet wiedza nie poruszała się z miejsca. Terminy ekskomuniki brzmią: „brak konstrukcji", „brak równowagi", „brak dyscypliny umysłowej"; określenia „ilustracja", czy „literatura" należą do najsroższych klątw. Wszelako tak było zawsze, że wielkie obrazy, które nie miały równowagi, stały właśnie brakiem konstrukcji, że malarstwo było zawsze „ilustracją" mitologii, Biblii, przysłów, historii, bieżącego życia — i wymagało głębokiego „wczytania się" a nie tylko powierzchownego rzutu okiem, którego chcą dzisiaj. Jedynie w toku krótkiego dwudziestolecia kładziono nacisk na malarstwo bezprzedmiotowe, protestując w ten sposób przeciwko malarstwu problemistycznemu dziewiętnastego stulecia. Obecnie jednak (gdy zaświtał nad nami rozkład materialnej cywilizacji) sprawy te zostały dopuszczone naprędce i tylnymi drzwiami, jako surrealizm, ekspresjonizm, czy neoromantyzm, by wrócić z całą stanowczością z „Guernicą" Picassa.



Macierzyństwo



Piramida

Dzisiejszy krytyk sztuki jest rzadko tak szczodry, jak był Baudelaire. By udzielić uznania początkującemu artyście, trzeba narazić siebie samego i samemu narazić się z kolei na krytyki. Bezpieczniej jest powiedzieć „nie" na zasadzie przyjętych kanonów. Ale osąd taki jest niesłuszny, gdyż opiera się na przeszłych i współczesnych ideałach, a nie sięga w przyszłość, która tworzy sobie własne prawa i zjawia się wśród nas w tej właśnie chwili. Kolejne następstwo okresów przynosi z sobą z powrotem jedynie ten sam stan duchowy, ale zmiana punktu widzenia wytwarza nowy, nie dający się przewidzieć, rodzaj sztuki. Sztuka bowiem nie nawarstwia kolejno swych dokonań na gładkiej drodze postępu, lecz ze zmierzchem pewnej epoki czyni miejsce dla nowego startu. Wraz ze zmieniającym się życiem przyjdą nowi ludzie z tym świeżym, jeszcze surowym spojrzeniem na swe dzieła, które usuwa w cień przekultywowanych dekadentów i zwiastuje nadejście nowej epoki. Winniśmy być gotowi na jej przyjęcie — w ten tylko bowiem sposób nadążamy za naszym czasem.

Pracownie nasze, pozbawione powietrza, stają się duszne. Wywalmy drzwi — życie wtłoczy się z szumem. Wojny, terror, przesądy i fanatyzm przewodziły historii. Wszystkie pewniki prysły, rozczarowani, uczepieni cienia jakiejś wiary, jesteśmy znacznie rzadziej ofiarami maszyny niż tej wstrząsającej światem politycznej histerii, której ulega ludzkość w poszukiwaniu jakiejkolwiek wiary. Czysty romantyzm w sztuce nie zastąpi ciemniejących wiatrów, zagęszczeń ludzkości, kontynentów podminowanych trwogą. Świadomość naszą uderza kolejno szaleńcza małość ludzkiej komedii i ogrom dramatu ludzkości, kształtowanego jej własnymi rękoma. Prawdziwie epicki temat!



Gandhi

Artysta jutrzejszej współczesności, ocknięty ze swych snów estetyzujących hukiem spadających bomb, widział o świcie zaułki Paddingtonu, wkraczające w dramat — ze sceną nie zaludnioną odtąd przez jednostki, lecz ugniecioną z ludzkiej plazmy, lepiącej się wśród walących się budowli, rozświetlonej ogromem płonącego, krzyczącego nieba. Ów olbrzymi temat był nowy — i zastał artystę nieprzygotowanego: miał się z nim zmierzyć zaopatrzony jedynie w zwykły zapas asocjacyj. Owa nadchodząca współczesność mogła się przenieść do Rosji, w czasie jej najazdu, — i oglądać swymi niewierzącymi oczyma stare, odwieczne gesty rozpaczy, wyczerpania, gwałtu, współczucia, popłochu, bohaterstwa. W owych latach artysta mógł także stać w nocy na pokładzie krążownika uczestniczącego w apokaliptycznym spotkaniu podczas jakiegoś patrolu na morzach północnych, i widzieć tę precyzyjną wieżę z ognia i żelaza poruszaną przez miłych, przypadkowych ludzi. Mógł on błądzić wraz z armiami poprzez kontynenty Wschodu, gdzie szybkość i oderwanie narzucały mu olbrzymią, wszystko ogarniającą wizję. Na przestrzeni dziesiątków tysięcy mil, na wskroś stłoczonych tłumów, które wśród gwałtów wojny dźwigają się ku nowym przeznaczeniom, mógłby szukać poprzez religijność Indii i bezbożnictwo Chin istotnego, najwyższego sensu; mógłby odkryć olbrzymią skalę i jedność ruchów masowych, uczyć się nauki historii, przekraczając granice krajów, podróżując w czasie, przechodząc z jednego stulecia w drugie. Być może zatrzyma się kiedy, by studiować głębiej jakiś kraj wschodni, szukać w nim swych dziecinnych obrazów, błądzić poprzez dziwne światy pełne tajemnic i niezrozumiałych czynów, dokonywać odkryć lub schodzić na manowce, przedzierając się ku z trudem otwierającym się sezamom i sięgając tylko tak daleko, jak mu na to pozwala jego własna miara, nigdy nie ogarniając całości.

(dokończenie na stronie drugiej)



Monachium

Bitwa o Sartre'a w Berlinie

Wystawienie sztuki Jean Paul Sartre'a „Muchy" w berlińskim Teatrze Hebblowskim wzbudziło żywą dyskusję i boje polemiczne wszystkich „stref kulturalnych", znajdujących się na terenie Niemiec. W zorganizowanej ankiecie wzięli udział kierownicy misji kulturalnych francuskiej, angielskiej, amerykańskiej, sowieckiej oraz reżyserzy i kierownicy teatrów berlińskich. Ich wypowiedzi, które w wyjątkach przytaczamy za „Berliner Zeitung" (nr 15, z 18 stycznia br.), dają bardzo ciekawy obraz reakcji współczesnych Niemiec okupowanych na „próbę egzystencjalizmu".

ZAUFANIE DO NIEMIECKIEGO ROZSĄDKU

Oficer oświatowy misji francuskiej, p. *Stedell*. „W r. 1943 przyjęliśmy we Francji tę sztukę jako wyraz opozycji przeciw polityce Petaina. Dziś u nas polemika około Sartre'a jest bardzo żywa; atakują go z prawicy i lewicy. Ale wszystkie te ataki nie tyle szkodzą jego ideologii, ile szkodzi snobizm i kult, którym go otaczają studenci i kawiarniani intelektualiści. Z jego filozofii zrobili modę i w Paryżu „nosi się Sartre'a". Sartre usiłuje krytykować burżuazję. Poszukuje jakiegoś rozwiązania, lecz zarzuca mu się, że strona negatywna o wiele silniej występuje w jego ideologii niż pozytywna. — Na pańskie pytanie, czy należało wystawiać „Muchy" w dzisiejszych okolicznościach w Berlnie, pragnąłbym przede wszystkim stwierdzić, że to nie my mieliśmy ten pomysł. Karl Heinz Martin i jego przyjaciele prosili nas: proszę nam nie zabraniać Sartre'a, bo inaczej nie wyjaśnione wyobrażenia o nim zyskają sobie u nas trwałe miejsce. W ten sposób odpowiedzialność za to, że ta sztuka została przeniesiona na gruzy Berlina, spada na Niemców. Naszym zdaniem wybór ten był usprawiedliwiony, ponieważ „Muchy" rozproszą zgromadzoną dokoła egzystencjalizmu ciemność i niewiedzę, pogłoski i przypuszczenia — przedstawiając go na scenie dla powszechnej dyskusji".

Eric T. Clarke i *John Bittner* z amerykańskiej misji kulturalnej wypowiadają się w tym sensie: „Gdyby „Muchy" mogli oglądać tylko ci, którzy studiowali i zrozumieli egzystencjalizm, sala teatralna nie byłaby zbyt pełna. Tradycja Berlina jako miasta teatrów wymagała jednak, by nie pominąć sztuki, która była tematem dyskusji na całym świecie. Bez eksperymentu i ryzyka berlińskie życie teatralne nie istniałoby już dzisiaj. Dlatego uroczyście odpowiadamy „tak" na pytanie, czy należało grać tę sztukę w obecnych warunkach w Berlinie. Mamy przy tym na myśli również dotkliwy brak nowych dramaturgów niemieckich".

Przedstawiciel brytyjskiej misji kulturalnej *Peter de Mendelssohn:* „Przyjemniej jest spierać się z Sartrem niż zgadzać z innymi ludźmi. Nie jestem filozofem, więc nie mogę osądzić, czy egzystencjalizm stanowi pełnowartościowy system filozoficzny. O ile go zrozumiałem, wydaje mi się błędną nauką, której niebezpieczeństwo dla dobra duszy niemieckiej jest mocno przesadzone. Trudno było przypuszczać, że tak namiętny dialetyk jak Sartre napisze sztukę tak niedramatyczną, nastawioną tylko na argumentację, — chyba po to, by przy jej pomocy interpretować swoją tezę. Wewnętrznej sprzeczności tezy nie zdoła jednak usunąć nawet jej udramatyzowanie.

„Obecne warunki", w których wystawia się sztukę, są zupełnie bałamutne. Albo Berlin jest stolicą Niemiec i ich centrum intelektualnym, a w takim razie każda sztuka może i powinna być tutaj wystawiana, bez względu na autora i tezę, którą reprezentuje. Albo też Berlin jest sanatorium dla nerwowo chorych i w takim razie teatry powinny być zamknięte. Wolę przyjąć, że większość jego mieszkańców to dorośli, normalni ludzie. Poza tym nic tak nie pobudza jak dyskusja, i z pewnością jest lepiej przedyskutować teorię, dopóki to jest możliwe na gruncie artystycznym, niż nakazać milczenie i doczekać się chwili, kiedy ją będzie można pokonać już tylko bombami".

KREW CZY CZERWONY ATRAMENT?

Pułkownik *Dymszic* z sowieckiej administracji wojskowej: „Uważam za wielki błąd, że właśnie w Niemczech, gdzie niedawno tak wiele mordowano, wystawia się sztukę, której bohater powiada, że stał się „wolny" przez dokonanie morderstwa. W ten sposób narodowi, który szuka drogi do uzdrowienia moralnego, daje się zły przykład".

Kierownik Steglitzer Schlossparktheater, *Bolesław Barlog:* „...Z niewymowną filozofią Sartre'a nie wiem wcale, co począć. W żaden sposób nie pasuje ani od przodu, ani od tyłu, ale jest całkiem zabawna jako, że tak powiem, temat do dyskusji przy kawie. — W każdym razie sztuka ta w Niemczech nie może na mnie zrobić tego wrażenia, które robiła na Francuzach w czasach oporu, kiedy można ją było rozumieć jako sztukę o intencji zwalczania niemieckiej okupacji. Nie mogę się uwolnić od wrażenia, że cztery godziny babrzę się w kuble z krwią. Ale mnie się wydawało, że to tylko flaszeczka z czerwonym atramentem".

Kierownik teatru na Schiffbauerdamm, *Wisten:* „Sartre jest pisarzem o wielkim talencie twórczym, ale z jednostronnie ponurym i często mętnym światopoglądem. Piękności poetyckie spotykamy u niego obok straszliwych banałów. Stwarza obraz świata z okropności, lęku i bezwyjściowości — obraz, który w nas budzi zgrozę, ale nie ukazuje wyjścia. — Sartre napisał „Muchy" za czasów okupacji faszystowskiej. Być może wtedy miał coś cennego do powiedzenia swoim rodakom. Na nas dzisiaj sztuka działa przygnębiająco, hamująco i negatywnie swoim usprawiedliwieniem mordu w beznadziejnym świecie. Mimo tych zasadniczych zarzutów sztuka mnie porwała, co przypisuję zasłudze genialnego reżysera i mocnym kreacjom aktorów".

Kierownik „Niemieckiego Teatru" *Wolfgang Langhoff:* „Najpierw muszę wyrazić radość, że przeważna część prasy berlińskiej zajęła w stosunku do Sartre'a zdrową postawę negatywną. Egzystencjalizm jest bezpośrednią konsekwencją postawy Heideggera i Jaspersa i jako taki stanowi część składową ideologii faszystowskiej. Najwyraźniej świadczy o tym zdanie: „Najbardziej tchórzliwym mordercą jest ten, który wyraża skruchę". — Gdy opuszczałem przedstawienie w Teatrze Hebblowskim, miałem wrażenie, że wychodzę z domu obłąkanych i czułem fizyczną przykrość, jaką wzbudza widok rzeczy obrzydliwych. Jako młodzieniec byłem w Hamburgu w panopticum Kastana i oglądałem tam oddział chorób płciowych; tutaj odczuwałem coś podobnego. Tak samo później, gdy zwiedzałem paryski „Grand Guignol". Jeśli dzisiaj mi powiadają, że jest konieczne ze względów pedagogicznych lub poznawczych, abym wypił kubek pełen ropy — i że dlatego należy również wystawić tę sztukę, to mogę w tym widzieć jedynie niezdrową dekadencję i bezradność warstwy intelektualnej, która definitywnie straciła ambicję kierowniczą. Ta inscenizacja, zresztą mistrzowska, była przykładem tego teatru, którego musimy unikać. Nadczłowiek a nie ludzie, gęby a nie twarze, anormalność, orgia krwi i popędów — a nie wyraźne rozprawy intelektualne. Roznamiętnione, nad ludzką miarę zarysowane postaci, grube i barokowe. Człowiek jako bezkształtna materia reżysera, który pragnie urzeczywistnić swoje fantasmagorie, bez miłości do ludzi. A dziś o to idzie: aby kochać ludzi".

TAK, ALE... NIE, A JEDNAK...

Erich Engel, reżyser teatralny i filmowy: „Zasadniczo nie zgadzam się z egzystencjalizmem Sartre'a. Ale zgadzam się bezwarunkowo, aby go nam pokazano. Humanizm w w dawnym wydaniu nie wystarcza jeszcze do ukształtowania społeczności. Same pojęcia humanistyczne nie są jeszcze jakimś surogatem pogłębienia postawy indywidualnej, jak chce egzystencjalizm. Kierunek ataku jest być może fałszywy, lecz filozofia nie powinna porzucać swojej koncepcji poszukiwania. Dla mnie, jako socjalisty, upragniony socjalizm jest syntezą szeroko rozumianego kolektywizmu. Usiłowania Sartre'a, choćby były fałszywe, mogą rzucić światło na drogi poboczne, które kiedyś może staną się dostępne dla ludzkości. Wrażenie przedstawienia było silne, ale niejednolite".

Dyrektor DEFA *Klerings* (zjednoczenie niemieckich wytwórni filmowych w strefie radzieckiej) jest rozczarowany: „Po tej sztuce nie zmądrzałem co do egzystencjalizmu więcej niż sami stronnicy tej nauki, z których każdy dawał mi inną jej interpretację. Filozofia ta jest wyrazem bezwyjściowości i bezradności naszych czasów".

Dyrektor *Lindemann* określił „Muchy" jako „samobiczowanie ludzkości wśród brudu i obscoenów". Zarzuca sztuce, że „drewnianym młotem" bije w publiczność i zupełnie stępia uczucie. Jest przekonany, że tylko reżyseria Fehlinga i świetne kreacje Gorwina i Kurta Meiselsa nie dopuściły do skandalu teatralnego. Niebezpieczeństwo tej sztuki polega na tym, że jakiś młody człowiek po przedstawieniu może sobie pomyśleć: Orestes uwalnia swoje miasto od winy, opuszczając je i zabierając ze sobą muchy. Hitler również się zabił i wziął z sobą do grobu winę Niemiec. Czy to chcą nam powiedzieć Francuzi przez tę sztukę? W takim razie nie jesteśmy wcale winni... „Ponieważ sztuka może w tym sensie podziałać na spragnionych wodzostwa Niemców, jestem zdecydowanie przeciwny wystawianiu takiego dzieła".

jap

Wyznanie malarza

(dokończenie ze str. drugiej)

Lub też, głębiej jeszcze, na skutek jakiegoś kaprysu wojskowej rutyny, znajdzie się naraz przez pewien czas w samym sercu jakiejś dajmy na to, chińskiej wioski, pogrążony w to ociekające życie, którego rytm bije powoli i znamiennie, gdzie pozaczasowa pantomima życia i śmierci dokonywa się wciąż, i każdy z mieszkańców w niej uczestniczy: gdzie dziwaczność strojów i obcość twarzy podkreśla znaczenie ról. Obserwator-artysta przechodzi szybko od rzeczy ogólnych do szczegółów, uczy się znaczenia ich współdziałania, jest zmuszony do wysuwania syntezy.

Jeszcze później, mógł on oglądać Niemcy w klęsce, napotkać śmierć w bitwie, śledzić twarze jeńców, słyszeć żołnierzy niemieckich umierających z okrzykiem „Für Vaterland", i wtedy, wobec tej rzeczywistości, którą jest krew, lejąca się za wypaczoną sprawę, zwątpić, czy m o t y w y mają jakieś znaczenie. Jeśli jednak był sam ofiarą jednego z obozów koncentracyjnych, lub choćby tylko oglądał je zza tej kruchej i bezpodstawowej granicy, jaka rozdziela torturowaną bezsilność od świata widzów, to zna, jak straszna jest śmierć w upokorzeniu, to wie jak nikczemność umie przetrwać, jak silna jest ludzka potrzeba upokarzania, nawet na dnie niewoli, innego. A może znalazł się on wśród tłumów wysiedleńców, tłoczących się na drogach Niemiec, gdzie o byle co opadały przegrody cywilizacji, a „z racji politycznych" zapędzono ich ponownie za druty kolczaste?

A później, obserwując sytą dostatniość powojennych spekulantów, uroczyste błazeństwa UN-a, twarz Goeringa na ławie oskarżonych — i. zatarcie się u końca wojny, bohaterskiego, prostego podziału na dobre i złe i rosyjska dziewczyna-żołnierz w Norymberdze, rozmawiająca o Tołstoju, cytująca nihil humani a me alienum puto, nieoczekiwanie powtarza motyw czechowowskich dialogów.

Czy nie są to tematy dla malarza? Były to tematy dla Michała Anioła, El Greca, Breughela, Callota, Rembrandta, Goyi, Daumiera (ale nie Almy Tademy). Oto autentyczna genealogia! Wszyscy oni upierali się przy tym, że malarstwo było dla nich środkiem ekspresji, dostatecznie giętkim i na tyle wszystko obejmującym, by pozwolić im wyrazić wszystkie ich myśli, uczucia, obserwacje. Nihil humani a me alienum puto.

Poruszeni tragikomicznym widowiskiem życia pisarza, nie będą wołać o bezpieczeństwo. Będą szukać w nieznanych krajach kształtów i barw dla swej wizji. Aby jednak stworzyć sztukę tak złożoną, ekwipunek, wyposażenie artysty, muszą być większe, niż uprzednio; szermowanie wzorcami już nie wystarczy — opanowanie form ludzkich w ruchu, poczucie masy, ale także i poczucie szczegółu, oto niektóre z najniezbędniejszych narzędzi. Warunki stworzone przez wojnę przyspieszyły proces owych zmian, usłużnie zaopatrując artystów w doświadczenie i zaprawę do ich nowego przeznaczenia i wynosząc na plan pierwszy tych wszystkich, dotąd pozostających w cieniu, których źródłem natchnień było życie. Napór owych grzmiących dni, ludzkich mas w ruchu, domaga się szerokich przestrzeni; format sztalugowy tego nie pomieści; może on jedynie krępować artystę.

To właśnie jest stosowna chwila, aby nieść pomoc temu nowemu życiu, które wdziera się do sztuki wizualnej. Przydatność murów wielkich budowli dla malarstwa monumentalnego tzw. „murali", wydobędzie niechybnie artystów z ich skorup, każąc ich talentom róść i roprzestrzeniać się poza ramy pokojowych płócien. Gdyby wizję Michała Anioła ścieśniono do skali dzisiejszych sztalug, nigdyby nie rozrosła się ona do cudu, jakim jest. Jakże niepełny byłby on sam bez kaplicy sykstyńskiej!

Cykl nie kończy się nagle; bitwy się toczą i nie zawsze wygrywają je dzielni przybysze; upływają okresy konfliktów, lecz jeśli to, co jest stare, zatrzymuje w sztuce to co jest nowe przez zbyt długo, następuje wyjałowienie. Dokądkolwiek zmierza artysta w swej twórczości zmierza on słusznie i nie ma dlań kierunków złych czy dobrych. Sam fakt narodzin dzieła sztuki usprawiedliwia już jego prawo do bytu; artysta i jego dzieło nieodwołalnie odwierciedlają swoją epokę nawet wtedy jeśli wywołują nieporozumienia. Jego osobiste skłonności określają jego kierunek, zaś jakość jego dzieła winna być osądzona nie wedle tego „o co" on walczy, ale wedle jego sił twórczych mierzonych na zamiary, jakie obrał. Przyjaciel mój może dalej tworzyć i zapewne będzie tworzył nadal (w przerwach pomiędzy pisaniem swych emocjonalnych politycznych artykułów) swe ładniuchne układy barw i form. Nadchodząca epicka sztuka — nazwijmy ją tak — nie będzie i nie może utrudniać innym rodzajom twórczości ich wegetacji na ich półkach, w doniczkach i cieplarniach. Pozostanie jednak faktem, że najwłaściwszy dla naszych czasów rodzaj sztuki, posiadać będzie najwyższe potencjalne możliwości rozwoju. Poprzez kalejdoskopiczną rożnorodność temperamentów czy skłonności, jaka tylko zachodzić może, wzorce właściwe sztuce naszej epoki wynurzą się nieuchronnie, w ramach szerszego rozwoju ludzkiej historii.

Feliks Topolski

Bernard Shaw wobec Zachodu i Wschodu



rys: Feliks Topolski

Tygodnik „Cavalcade" z dn. 14 lutego zamieszcza wywiad swej korespondentki Dorothy Royal z Bernardem Shaw na temat stosunków Wielkiej Brytanii ze Związkiem Radzieckim w związku z ostatnim przemówieniem premiera Attlee w Izbie Gmin w czasie debaty nad polityką zagraniczną. Zaznaczyć należy, że korespondentka nastawiona antyradziecko, zadawała pytania w sposób podchwytliwy, na które Shaw odpowiadał z właściwym sobie sceptycyzmem.

Na zapytanie korespondentki, co sądzi Bernard Shaw o twierdzeniu premiera Attlee, że „w Rosji i krajach Europy Wschodniej krytyka nie istnieje i dozwolony jest tylko jeden pogląd", Bernard Shaw oświadczył:

„Powiedziałbym, że w Rosji jest więcej politycznego krytycyzmu niż w krajach brytyjskiej wspólnoty narodów lub Stanach Zjednoczonych. Przypuszczenie, że nasze dzienniki są mniej zazdrośnie hamowane przez swych kapitalistycznych właścicieli aniżeli prasa radziecka przez obieralne władze, jest dziecinne. Przez trzydzieści lat byłem znanym politycznym propagatorem socjalizmu w Anglii i przemawiałem na wielu zatłoczonych mitingach. Przez cały ten czas nie doczekałem się ani jednego sprawozdania w wielkich dziennikach, mimo że każdy partyjny karierowicz, znający tylko partyjne hasło, miał do dyspozycji całe kolumny, do których się, na szczęście, nie kwapił. Dlatego nie mówcie mi o amerykańskiej czy angielskiej wolności słowa. Widocznie Attlee miał jakieś własne doświadczenia w tym względzie. Czy ktoś słyszał co o nim przed czterdziestym piątym rokiem, kiedy to wypłynął jako premier?"

Na dalsze pytania korespondentki, czy Shaw zgadza się z twierdzeniem Attlee, że w krajach europejskich równocześnie ze zniesieniem kapitalizmu i obszarnictwa zniesiono na dodatek swobodę opinii politycznej i system reprezentatywny, Bernard Shaw odpowiedział:

„Nie zniesiono. Przeciętnie biorąc, biedny człowiek, który stanowi ogromną większość, jest dziesięć razy więcej otaczany publiczną opieką, jeśli idzie o jego kłopoty i danie mu lepszej szansy w życiu, aniżeli tu. Nie ma potrzeby pytać mnie czy zgadzam się Attlee".

Mówiąc o wolności Bernard Shaw powiedział:

„Gdzie są teraz królowie? Pod groźbą pozyczania [illegible] na swoje kolejowe przejazdy. Gdzie jest Beatrycze Webb, która odmówiła składania ukłonu głowom ukoronowanym i powstawania na ich widok w ogrodach Buckingham Palace? W Westminster Abbey pomiędzy wielkimi. U nas członkowie rodziny królewskiej cieszą się popularnością jako mili ludzie i nasi współbliźni — nie jako uroczyści władcy".

(Beatrix Webb, znana brytyjska działaczka socjalistyczna, jedna z głównych założycielek Fabian Society i przyjaciółka Shawa, jest pochowana w Westminster Abbey).

Dalej korespondentka zapytała, czy Shaw zgadza się z twierdzeniem premiera Attlee, że rząd Stanów Zjednoczonych popiera wolność w sferze polityki oraz podtrzymuje prawa człowieka. Shaw odpowiedział:

„Jaki rząd tego nie robi, przynajmniej w granicach gadaniny wygłaszanej z trybun?"

— Stany Zjednoczone utrzymują gospodarkę kapitalistyczną, która jest przyczyną wielu nierówności pomiędzy bogatymi i biednymi. Czy sądzi pan, że plutokracja amerykańska może doprowadzić do wojny z Rosją? — zapytała następnie korespondentka „Cavalcade".

Bernard Shaw odpowiedział:

„Stany Zjednoczone reprezentują setki wyznań, doktryn perswazji i niepersważji. Tak samo tam jak i gdzie indziej pewni plutokraci pragną wojny z Rosją, jeśli o to idzie, wojny z kimkolwiek; ponieważ jednak sami są w wiecznej walce z własnym proletariatem, wobec możliwości domowych zamieszek mogą nie mieć na to czasu".

Czy pan sądzi, że Ameryka odniesie się na ogół życzliwie do zawartego niedawno porozumienia handlowego brytyjsko-radzieckiego, wobec tego, że porozumienie handlowe ma nieobliczalną wartość dla obydwu krajów?

Bernard Shaw odpowiedział:

„Ameryka jest pojęciem geograficznym, Rosja tak samo. Jeszcze raz powtarzam wam, że miliony różnego rodzaju indywiduów żyje pod podobnymi flagami i płaci podobne podatki, lecz odciski ich palców i ich poglądy są różne. Oni na pewno nie będą myśleli jednakowo. Nie więcej niż pięć procent z nich ma na tyle politycznej wiedzy, aby zrozumieć, na czym polega układ handlowy. Ale twardy fakt, że Anglia potrzebuje rosyjskiego drzewa, a Rosja potrzebuje brytyjskch maszyn doprowadzi układ do skutku, niezależnie od wszystkich głosów krytyki".

HEWLETT JOHNSON, arcybiskup z Canterbury

Jedna szósta kuli ziemskiej

Hewlett Johnson, arcybiskup Canterbury, wrócił niedawno do Anglii z dłuższej podróży po Rosji Sowieckiej. Swoje wrażenia i opinie ogłosił w książce „Jedna szósta kuli ziemskiej", z której wyjątki przytaczamy poniżej:

„Rosjanie nie są aniołami bez skazy i Związek Sowiecki nie jest wymarzonym przez utopistów rajem na ziemi.

A jednak życie narodu sowieckiego jest określone przez zasady moralne, których bym sobie najserdeczniej dla nas życzył. Naród sowiecki pracuje dla wspólnego dobra, a to uważam za moralną podstawę życia chrześcijańskiego, choćby nawet Rosjanie przeczyli temu. Naród sowiecki uczy się w praktyce, że prawdziwe życie jest tylko we wspólnocie. Zastosowane przez niego zasady rozwinięcia lepszego ustroju społecznego, szerszej wspólnoty wszystkich wydają mi się słuszne.

Również w Anglii, Francji i Ameryce muszą nastąpić przemiany, gdyż żaden kraj nie może stać na miejscu, gdy ludzie w jednym kraju posuwają się naprzód, to ludzie w innych krajach muszą uczynić to samo, jeśli nie chcą być skazani na zagładę. Przodujące stanowisko Anglii w przemyśle wpłynęło swego czasu na cały świat. Głęboka i pełna znaczenia przemiana w Rosji wywoła zmiany również u nas i gdzie indziej. Nie muszą one koniecznie odbywać się w ten sam sposób.

Przemiany, podyktowane przez poznanie moralne, dokonują się nie łatwo. Wymagają silnych rąk i nieustraszonego serca, wyraźnego celu i mocnej woli. Muszą zawierać zdecydowany sens twórczy.

Zarówno w literaturze jak w muzyce i sztukach plastycznych ludzie sowieccy śledzą pilnie zagranicę. Strzegą dziedzictwa przeszłości. Przyswoili sobie Shakespeare'e i Goethego; Balzak, Molière i Schiller stali się ich duchową własnością. We własnej ojczyźnie minął dzień 375 rocznicy urodzin Shakespeare'a bez echa, podczas gdy w całym Związku Sowieckim obchodzono ten dzień na kartach książek, pism i scenach teatralnych i pamięć jego została uczczona przez setki tysięcy chłopów i robotników.

Nie można sobie wyobrazić życia kulturalnego narodów sowieckich bez Shakespeare'a. W kraju, gdzie kultura rzeczywiście stała się własnością ludu — znalazła ona swoją ojczyznę. Tysiące amatorskich trup teatralnych studiują sztuki Shakespeare'a i grają „Hamleta", „Makbeta" czy „Romeo i Julię". Na przedstawieniu „Króla Leara" było obecnych tej wiosny w Moskwie 200.000 widzów. Kirgiskie, kazakskie i baszkirskie ludy, zarówno jak ludy wielu innych republik narodowych mogą oglądać przedstawienia Shakespeare'a i czytać jego dzieła w swoim własnym języku. W małej republice armeńskiej w ciągu ostatnich pięciu lat sprzedano 32.000 tomów Shakespeare'a.

Wychodzą przekłady wielu pisarzy zagranicznych i mają oni szeroki krąg czytelników. Do tych autorów należą między innymi Upton Sinclair, Maupassant, Victor Hugo, Anatol France, Balzac, Dickens, Darwin — a ze współczesnych Ernest Hemingway, H. G. Wells, Frank Norris, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Juster Regler, Arnold Zweig.

Pisarzy nie tylko czyta się, ale i popiera. Związek świadomie i nieświadomie zapewnia kierunkom literackim szerokie pole i największe poparcie.

W sztuce sowieckiej uznano za zasadę, że artysta powinien uczestniczyć w twórczym życiu swego kraju. Jak inżynier, który buduje most, musi znać i rozumieć nie tylko technikę i pracę przy budowie mostów, lecz także praktyczną i społeczną funkcję swojego mostu, tak samo artysta musi uczestniczyć w całokształcie życia. Większość artystów zgadza się z tą zasadą i jest zupełnie naturalne, że Szołochow, autor „Cichego Donu", mieszka stale w cichej wsi, której spokojnie płynące życie uczynił osnową swego dzieła.

Dramat zajmuje w ZSRR. szczególne i uprzywilejowane stanowisko. Żaden inny kraj nie udziela swoim teatrom tak wspaniałej pomocy finansowej i tak wysokich wyróżnień.

Artysta, który miał grać Otella, otrzymał dwa lata na gruntowne przestudiowanie swojej roli, jest to przykład, jak poważnie traktuje się sztukę dramatyczną i dąży do najwyższej doskonałości.

Opera i balet są tak samo świetne i równie poważnie traktowane jak teatr. Niewątpliwie sztuka przeżywa w Związku Sowieckim podobne odrodzenie jak w czasie Renesansu we Włoszech lub Rewolucji we Francji. Patrzymy na to jeszcze ze zbyt bliska, aby móc w pełni ocenić znaczenie tego procesu.

Oczywiście często stawia się pytanie o wolność sztuki w Związku Sowieckim i tutaj można zrobić wiele zarzutów; czyniono je i zasługiwałyby one na staranne rozpatrzenie.

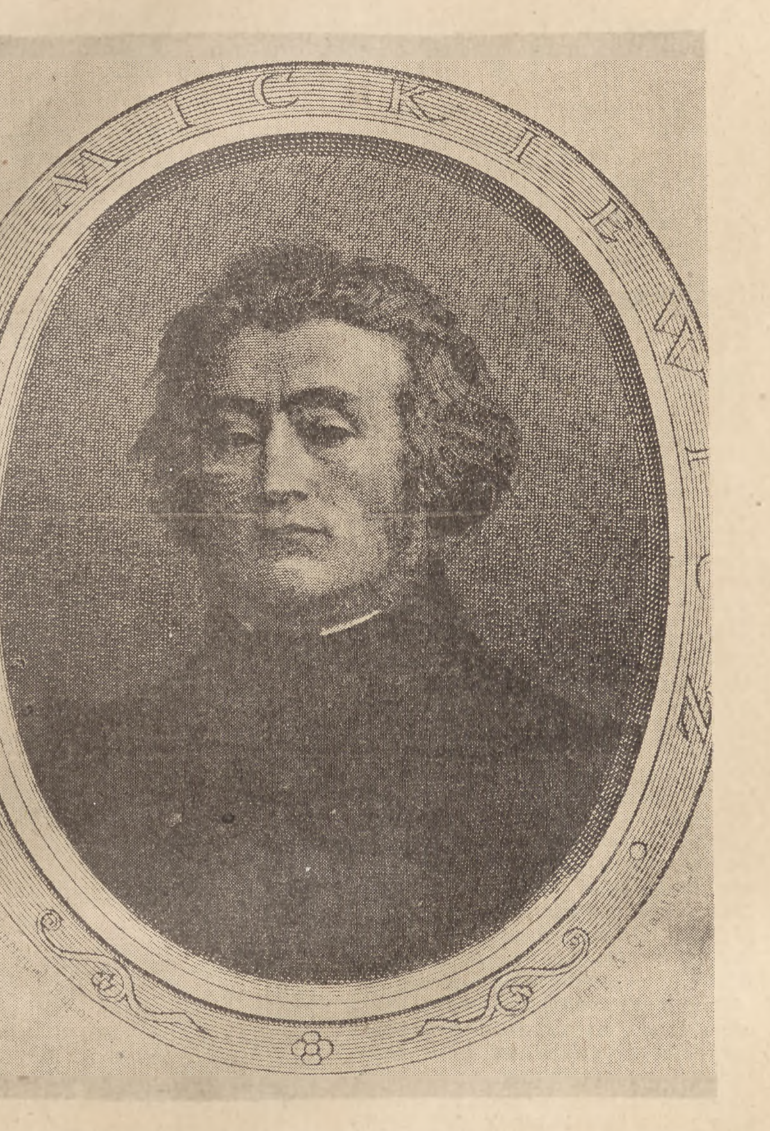
W związku z tym moglibyśmy przytoczyć słowa pewnego amerykańskiego krytyka muzycznego: „Zapewniony byt i pobudzające otoczenie, w którym żyją kompozytorzy sowieccy, budzą w całym świecie zazdrość kolegów". Ta pewność i stałość stwarzają podstawę wolności wewnętrznej, a szczęśliwe otoczenie pobudza do tworzenia nowych form artystycznych.

Jedno słowo częściej niż inne można słyszeć z ust ludzi sowieckich: słowo kultura. Zawiera ono wszystko to, co my tutaj pod tym samym słowem rozumiemy, ale i jeszcze wiele więcej. Jest np. brakiem kultury wejść do domu w zabłoconych butach, źle wyczyścić zęby lub umyć uszy; jest brakiem kultury nie okazywać zainteresowania dla książek i sztuki lub nie znać postępów nauki.

Jeśli skłonni jesteśmy uśmiechać się z politowaniem z powodu szczególnego nacisku, jaki się wiąże z tym niewielkim słowem, to musimy pomyśleć o tym, ile ograniczoności i zadowolenia z samego siebie mieści się w naszym znaczeniu tego słowa. Mówimy o ludziach kulturalnych, o klasach kulturalnych. Naród sowiecki natomiast nie ogranicza ani tego słowa, ani tego pojęcia. Naród sowiecki nie ma klas kulturalnych i ich nie potrzebuje. Naród sowiecki pragnie być narodem kulturalnym i aby to osiągnąć, usiłuje zapewnić wszystkim czas, warunki bytu i odpowiednie możliwości. W związku z tym sztuka nie ma być czymś abstrakcyjnym lub zastrzeżonym dla zamkniętych kół. Sztuka jest narodowym dziedzictwem każdego i musi się dla wszystkich stać dostępna".

MIECZYSŁAW JASTRUN

PROROK*)



Adam Mickiewicz

Po dniach pochmurnych i mglistych czternasty grudnia 1840 roku był pogodny, lecz wyjątkowo mroźny. Paryżanie od wielu lat nie pamiętali tak ostrej zimy. Mimo to jednak tłumy stojące na przestrzeni od Łuku Tryumfalnego do Inwalidów czekały cierpliwie na orszak pogrzebowy wielkiego Cesarza, tupiąc nogami o bruk, dygocąc z zimna, rozgrzewając się własnym podnieceniem, które było silniejsze od mrozu. Drzewa, okryte szronem upodobniły się tego rana do koronkowej architektury pałaców. Posąg cesarza na Łuku Tryumfalnym otaczały figury geniuszów wojny i pokoju, oraz konne postacie glorii. Wzdłuż Avenue de Champs-Elysées stały rzeźby alegoryczne i kolumny zakończone złotymi orłami. Orły te miały w tej chwili lodem posrebrzone skrzydła. Te z prawej strony zdawały się wypatrywać swoim drapieżnym wzrokiem orszaku pogrzebowego, te z lewej — wzrok utkwiony miały w dalekiej perspektywie, która prowadziła ku miejscu, gdzie pod kopułą kościoła Inwalidów czekał już na prochy cesarza grobowiec. Skrzyżowana broń, sztandary okryte żałobą, wieńce wawrzynu, ta pompa mortis, wspaniała i przecząca śmierci pychą, która jest jednym z objawów wytężonego życia, zmieniała nie do poznania wygląd Paryża wzdłuż trasy pośmiertnej Tryumfatora.

Trumnę z prochami Napoleona przywiozła fregata „La Belle Poule" do Hawru, następnie przewieziono ją do Courbevoie. Eskortowana przez starych żołnierzy cesarstwa, którzy noc całą spędzili na straży u mostu Neuilly na mrozie ośmiostopniowym, trumna na wozie żałobnym wyruszyła o dziesiątej rano w dalszą drogę ku Inwalidom. Starzy wiarusi z wąsami i brwiami oszronionymi, podobni do orłów, które towarzyszyły im w drodze, niektórzy w mundurach pamiętających jeszcze Waterloo, wspominali, ukrywając drżenie rąk i kłapanie szczęk na mrozie, inną straszniejszą zimę sprzed lat blisko trzydziestu. Zmarzli teraz w ciągu nocnych wigilii do szpiku kości, starych już i kruchych. Mimo to zachowywali postawę wojskową i szli miarowym, żałobnym krokiem. Szli weterani Wielkiej Armii, niedobitki gwardii cesarskiej, szli generałowie polscy, wśród których widziano Bema, Dwernickiego, Sołtyka, Rybińskiego i Dembińskiego. Na ich piersiach połyskiwały krzyże legii honorowej. Postępowali tuż za wozem żałobnym. Inni polscy weterani wojen napoleońskich szli w zaszczytnym wyróżnieniu za gwardią cesarza. Lud paryski pokazywał ich sobie palcami, wznosił okrzyki „Vive la Pologne!"

Tłum kołysze się, napiera, policja i wojsko strzegące porządku odpychają tę wezbraną rzekę ludzką, przedzieloną suchym pasem jezdni, na powrót ku trotuarom. Huk armat rozbija nagle powietrze i zagłusza dźwięki mowy, nawoływania i okrzyki. Idą szkoły wojskowe, korporacje, idzie Francja, kraj 87 departamentów, Francja żołnierzy, marynarzy i weteranów.

Zaprząg szesnastu czarnych koni trzęsie białymi pióropuszami. Na czarnej sierści połyskują złote czapraki. Wśród ogromnej ciszy i odsłoniętych głów uderzają o kamienie bruku podkowy. Konie stąpają jakby pęciny spętane miały żałobą. Toczy się wóz żałobny, ozdobiony koroną cesarską, którą okrywa fioletowa krepa. Grzmią trąby pogrzebne, milkną, wybuchają okrzyki ku czci zmarłego cesarza. W okrzykach tych jest groźba dla dynastii orleańskiej. Kobiety podnoszą do oczu chusteczki. Umarły dawno, grzebany po raz drugi, wyciska łzy z oczu tych nawet, którzy go swego czasu przeklinali. Umarły wraca, by stać się mścicielem żywych, głodnych, wszystkich, których życie marne upływa na gonitwie za żarciem, napitkiem, w brudnych mansardach, w fabrykach i warsztatach. Zawiedli ich żywi, zawiódł ich Ludwik Filip, czekają wybawienia od tego, który przybywa w chwale pośmiertnej i który większy jest w tej chwili od wszystkich żywych władców świata. Tak przynajmniej wydawało się tłumom patrzącym na majestatycznie mijający je orszak pogrzebny. Niektórzy mówili, że gdyby nie ten mróz, niebywały w Paryżu, doszłoby do wrzenia, do rewolucji, do marszu na Tuilerie! Natura sprzyjała widocznie dynastii orleańczyków i zapobiegła runięciu tronu Ludwika Filipa w dzień powrotu zwycięzcy spod Austerlitz i Wagram.

W tłumie ludzi, niedaleko kościoła Inwalidów, wznoszącego wysoko kopułę, pod którą wnet spocząć miały prochy cesarza w grobowcu wykonanym przez Viscontiego, stał człowiek niepozorny z postaci. Głowę miał odkrytą, włosy przyprószone z lekka siwizną, płaszcz z wysokim kołnierzem; spod okularów patrzyły oczy szaro-niebieskie, dziwnie przenikliwe. Był to Andrzej Towiański.

Przybył on właśnie do Paryża na pogrzeb Napoleona I. W ostatnich dniach lipca roku 1840 opuścił Litwę, dom, rolę, na której gospodarował, pięcioro małych dzieci. Na wozie chłopskim, sam powożąc, wyjechał z opłotków swej wsi, do której nigdy już nie miał wrócić. Nikogo zbytnio nie zdziwił ten nagły wyjazd, gdyż Towiański uchodził za dziwaka, do czego się sam przyczynił niemało, opowiadając wszystkim o swoich rozmowach z duchami. Sądzono, że wróci, jak wracał już nieraz z dalszych i bliższych wędrówek

Nikt więc nie zastanawiał się nad jego nagłym zniknięciem. Później, gdy dowiedziano się o jego wędrówce przez Niemcy i pobycie w Paryżu, nikt nie pytał, jakim to sposobem Towiański otrzymał paszport. Urzędy rosyjskie nie wydały tajemnicy.

Teraz stojąc wśród tłumu cudzoziemców rozmyślał nad losami wielkiego cesarza, którego czuł się następcą nie z dynastii, lecz z ducha. Patrzył na zachwyt tłumu, słuchał jego głosów i uroczystego milczenia. Podniecał go huk armat, wybuchający raz po raz w mroźne powietrze nad Paryżem. Nie czuł zmieszania ani zatrwożenia. Chłonął w siebie wszystkimi myślami podniosłą pompę pogrzebu. Widział w tej chwili nie daleką, smutną zimę w Antoszwińciach, obory i chlewy teraz pewno przywalone śniegiem, całe to rządne i nudne gospodarstwo, które opuścił był udając się w daleką drogę, widział przed sobą wielkie przestrzenie, perspektywy szerokie i czyste jak ulice i place stolicy świata.

Nie wróci już nigdy do zagnojonych włości w Antoszwińciach, nie będzie znachorem chłopów i domorosłym saint-simonistą szlachty okolicznej, która śmiała się z jego proroctw.

Nie będzie wykłócał się z księdzem proboszczem o prawdy ziemi i nieba, nie będzie szczypał w pośladki dziewek antoszwińskich.

Zamyślił się i zadumał tak, że prawie nie spostrzegł pustki, jaka się wokół niego utworzyła. Funeralia były skończone. Cesarz spoczął na wieki u Inwalidów. **Exegi monumentum aere perennius... Dum Capitolium scandet cum tacita virgine Pontifex...** brzmiało w odchodzących krokach kompanii wojskowych. Wzdłuż ostatniej drogi cesarza na kolumnach orły złote patrzały wszystkie w stronę kopuły kościoła Inwalidów.

Mistrz Andrzej teraz dopiero nakrył łysiejącą głowę kapeluszem. Poczuł przejmujące zimno w całym ciele i ruszył szybkimi krokami — prorok litewski na bruku Paryża.

Dzieje tego człowieka miały siłę dziwnie sugestywną dla tych wszystkich, którzy skłonni są wierzyć w istnienie mężów opatrznościowych, dla tych wszystkich, którzy na wzór biblijnych Żydów oczekują Mesjasza. Karierę Mesjasza rozpoczął Towiański w Wilnie.

„W tych czasach — pisze pamiętnikarz *) — także Towiański zaczął rozwijać swoje urojenia. Poznał się on był z Guttem Ferdynandem i z Walentym Wańkowiczem właśnie u mnie Prawił on i mnie o swojej teorii, którą był wysnuł wtedy, przechadzając się z Guttem po bulwarze przed ratuszem. Postrzegli obok na ulicy jakiegoś Żyda, wiozącego drwa na koniu kulawym; koń pod wozem ciężkim ustawał, a Żyd go niemiłosiernie grzmocił drągiem. Towiański zatrzymuje się na ten widok i powiada do Gutta: „Patrzaj, koń kulawy nie może podołać ciężarowi, a jednak niewinnie cierpi. Wszakże to istota, mająca duszę, również jak i my; za cóż ta dusza cierpi, kiedy jest niewinna? Bardzo może być, że to za grzechy przeszłego życia. W tym cierpieniu oczyszcza się i zbliża do Boga, więc to musi być kolej nasza i wszystkich stworzeń żyjących. Dusze ludzi złych nie mogą wstąpić do Boga, aż po oczyszczeniu się przez cierpienie, które zapewne w ciałach zwierząt ponoszą. Lecz, że prócz oczyszczenia trzeba potem zasług, a tych nie mogą mieć w stanie zwierząt, więc odradzają się znowu w ludziach i jeżeli położą zasługi, przechodzą w jakieś doskonalsze istoty, aż póki nie zostaną godne połączyć się z Bóstwem. Musi tedy być pewien rodzaj drabiny, po której szczeblach albo wstępujemy coraz wyżej ku doskonałości, albo zniżamy się w twory niższe od nas, i na nowo musimy zaczynać pracę wstępowania. W ciągu nawet jednego życia człowiek może wznosić się po tej drabinie coraz wyżej przez kształcenie swej duszy wykonywaniem cnoty, albo zniżać się przez nikczemność i podłe uczynki. To pęd dolny, a tamten górny..."

W nauce Towiańskiego stopniowanie, jak owa „drabina" o licznych szczeblach, tłumaczyło również kolejność objawień Bożych. Chrystus dał ludziom ewangelię miłości. Napoleon miał dać braterstwo narodom, lecz zawiódł. Trzecie objawienie otrzymał prorok, który przybył właśnie na pogrzeb Napoleona, Mesjasz ludzkości i słowiańszczyzny. Naukę swoją wysnuł Towiański po części z popularnego wykładu mistyków Saint-Martina i Svedenborga, z grubymi poprawkami rodzimego zabobonu. Głosił, że nad każdym czowiekiem unoszą się kolumny duchów jasnych i ciemnych, które działają w człowieku i przez człowieka. Kolumny duchów ciemnych przebywają w pobliżu ziemi, zasłaniając słońce Łaski. Bez Łaski człowiek nie może wznieść się do Boga. Chrystus był pierwszym, który światło Łaski sprowadził na ziemię, nie zdołał jednak poderwać ludzkości na najwyższy szczebel.

W połowie XIX wieku nastąpić ma Królestwo Boże. Narodem wybranym tej epoki będzie Izrael w trzech narodach: żydowskim, francuskim i polskim. Mężem Bożym epoki jest on, Andrzej Towiański który w Antoszwińciach otrzymał wyraźny rozkaz od Boga. Poszedł za tym rozkazem. Ale zanim powziął ostateczną decyzję udania się na emigrację i objawienia światu nowej prawdy, ów prorok przygotowywał się długo do trudnego zadania. Jego wyjazd do Petersburga w roku 1832 można komentować rozmaicie. Słowianofilstwo Towiańskiego ma swoje źródła w prądach owego czasu, w panslawistycznych pomysłach polityki caratu. Kontakty z ambasadą rosyjską, która interweniuje w sprawie Towiańskiego, gdy ten został wydalony z Francji, otwierają szerokie pole domysłom. W jaki sposób łączył prorok z kultem caratu kult Napoleona, pozostanie zapewne jego tajemnicą. Kiedy udał się na pole bitwy pod Waterloo wraz z generałem Skrzyneckim, postępował jak dobry psycholog, który przypomnieniem ostatniej bitwy cesarza chciał uderzyć w generała napoleońskiego; znalazł dobre medium — Skrzynecki, nie bacząc na błoto, ukląkł przed prorokiem.

Szarlatan miał jednak większe plany i wyższe ambicje. Postanowił po powrocie do Paryża w lecie 1841 roku zjednać dla swojej nauki — Mickiewicza.

Mickiewicz rozwija w tym czasie dalej kurs literatury słowiańskiej. Cała prasa emigracyjna rozbrzmiewa echami wykładów, które gromadzą tłumy Polaków i Francuzów. Mickiewicz odkrywał Francuzom świat zupełnie im nieznany. Polacy po raz pierwszy usłyszeli dzieje swej literatury zebrane w ciągłości i w porządku wieków, umieszczone na tle historii ich kraju.

Można było wśród słuchaczy uczęszczających na wykłady polskiego profesora dostrzec wybitne osobistości ówczesnego Paryża literackiego. Na kilku lekcjach zainteresowanie powszechne wzbudziła pani George Sand. Na jednej stała przez cały czas, gdyż się spóźniła. Słuchacze mogli się jej przypatrzeć dokładnie. Miała krótko ścięte włosy, twarz owalną i nieco wypukłe oczy, jak na portrecie Delacroix. Barwna, fantastycznie zawiązana chusteczka pozwalała „wyłaniać się" białej szyi, kontrastującej z czernią aksamitu.

„Gdy jestem zmęczony pisaniem — zanotował jeden ze słuchaczy i uczniów — podnosząc głowę zwracam wzrok od Mickiewicza ku pani Sand i od pani Sand ku Mickiewiczowi."

Towarzyszył jej Szopen. Po lekcji zabierał ją do swego powozu. Jednym z częstych słuchaczy profesora jest Michelet. Zjawiają się Montalembert i Sainte-Beuve.

Były to miodowe miesiące wykładów. Ich ton, nie zabarwiony jeszcze mistyką, podobał się i przekonywał. Później dopiero miało pojawić się zmącenie jasnego toku lekcyj, później miał przepalić francuskie zdania polskiego profesora niezdrowy płomień, który udzielił się także słuchaczom.

Legenda, wtedy jeszcze młoda, towarzysząca Mickiewiczowi, zazdrosna o każdy ruch jego i o każde słowo, nie może jednak osłonić go przed oszczerstwem. Szło za nim wszędzie, podstępne i tryumfujące, gdyż nie ma przed nim obrony. „Młoda Polska" posądzała profesora o nadmierne sympatie dla Rosji, wypominała mu salony moskiewskie i odeskie. „P. Mickiewicz — pisał znanym dobrze stylem dziennikarskim Ostrowski — czci moskiewskie pomniki. Na kominku jego salonu jaśnieje puchar moskiewski, przy którym i mniemany polski postawić raczono, zapewne dla nauki, że Orzeł Biały ku Orłowi Czarnemu jako swojemu zbawicielowi zwracać się powinien". Mickiewicz czytał te i podobne im słowa, lecz miał zwyczaj nie odpowiadać na obelgi. Nie pozwalała mu na to duma, pogarda i wiedza o daremności walki ze złą wolą i zawiścią.

Wrogów miał wielu; liczba ich rosła w miarę jak rósł on. Gwałtowność jego usposobienia i wstręt do udawania powiększały liczbę zadrażnionych, niechętnych, z których tak łatwo wyrastają jawni nieprzyjaciele. O ich wartości moralnej świadczy rodzaj i kaliber obelgi i oszczerstwa, ów kamień obrazy, który brali do ręki, nie pamiętając o ewangelicznym ostrzeżeniu. Kamienie te były nierównej wagi i wielkości, ale cokolwiek by powiedzieć, raniły boleśnie. On, do którego jedni zbliżali się z czcią, jakiej zazwyczaj nie okazuje się ludziom, lecz bogom, przez innych był lżony jak nikt w narodzie, skłonnym do jaskrawych przeciwieństw. Odmawiali mu wszelkiej wartości, nicowali jego dzieła, drwili z jego nie istniejącego na ziemi Królestwa.

Miał na sobie doświadczyć prawdy, później wypowiedzianej przez poetę, którego lekceważył — Cypriana Norwida, prawdy sprawdzającej się po dzień dzisiejszy, że u nas jedynie „klaskać umieją lub bezcześcić". Mickiewicz nie przyjmował obelg, oszczerstw i drobnych ukłuć obojętnie, wiedział, jak okrutną bronią może być szyderstwo, obawiał się śmieszności. „Śmieszny poeta!". Przecież tak właśnie nazywano Słowackiego. Nie lubił zawsze pięknych, zawsze powabnych, zawsze urzekająco płynnych wierszy tego poety. Miał go za fałszerza. Dlatego cytując obficie utwory Zaleskiego, Goszczyńskiego, Malczewskiego, o Słowackim nawet nie wspomniał w swoich wykładach o literaturze polskiej. A nie była to wtenczas literatura tak świetna i bogata, by pominięcie Słowackiego mogło przejść niezauważone i mogło mieć jakiekolwiek usprawiedliwienie. Nie mówił o Słowackim nie tylko dlatego, że nie cenił jego poezji, — nienawidził go szczerze, osobiście, z całą gwałtownością i bez zastanowienia.

Tylko ludzie płascy i małostkowi mogli posądzać go o zazdrość. Nie zazdrościł Słowackiemu nie tylko dlatego, że go nie cenił, ale uczucie zawiści było mu w ogóle obce, był za wielki i dumny, by zazdrościć komukolwiek. Przemilczenie Słowackiego — po artykule Krasińskiego, w którym ten stawiał Juliusza obok Adama — było jednak demonstracją, która nie świadczyła o wspaniałomyślności. Po głośnej uczcie u Januszkiewicza, po napaściach dziennikarzy na Słowackiego, demonstracja ta nabierała szczególnie przykrego znaczenia.

Odpowiedź Słowackiego w „Beniowskim" godna była nie tylko wielkiego artysty, ale również wielkiego charakteru.

Napady obłędu powtarzały się u pani Celiny raz po raz od chwili powrotu z Lozanny. Były one jeszcze słabe, przechodziły dość prędko, ale po każdym ataku choroby następowały objawy niemniej groźne i jeszcze trudniejsze bodaj do zniesienia dla tych, którzy czuwali przy niej. Kiedy krzyk jej, okropny i — zdawałoby się — ostateczny, jak krzyk Aldony, rozdzierał powietrze, kiedy trzeba było pilnować, by nie wyskoczyła z okna lub nie przebiła się nożem, walka z szaleństwem była jawna i brutalna jak bitwa. Ale kiedy w najciemniejszym kącie pokoju siedziała cicha, nieruchoma, kiedy nie chciała przyjmować jadła ani napoju, kiedy z twarzą Matki Bolesnej milczała całymi dniami, od tego widoku można było samemu zwariować.

W jakiś dzień, wolny od prelekcji, Mickiewicz siedząc w starym fotelu i ćmiąc długi cybuch, przeglądał swoje rękopisy, pokreślone, pełne poprawek i śladów tej samotnej i nikomu nieznanej walki, którą każdy poeta toczy z oporną i podstępną mową, zanim po mozolnej pracy, po częstych rozstaniach z rękopisem i równie częstych powrotach, po chwilach złudnego zachwytu i równie złudnych zwątpień dojdzie do kształtu skończonego, w którym nic już nie można zmienić. Czy dojdzie? Czy nie porzuci w połowie zaczętej pracy, czy nie zniechęci się do wielekroć porzucanego tekstu?

Kiedy to było? Chyba nie więcej niż rok temu, jak rzucił zarys wiersza, któremu dał tytuł „Widzenie". Był to opis jakiegoś mistycznego stanu, w tonie dantejskim prawie, otwierający widok na tajemnicze, dla samego autora nie dość jasne przeżycie. Ale kształt tego wiersza był jasny i gdyby nie kilka miejsc zmącenia sensu, miejsc, których nie miał teraz ochoty ani cierpliwości wygładzić — skończony. Mimo że utwór opowiadał o zachwyceniu mistycznym, kształt jego bliższy był w metodzie wywodom Tomasza z Akwinu, niż na przykład wierszom Juana de la Cruz, którego nazywano „pater extaticus", albo Wiliama Blake z jego zagadkowymi proroctwami.

Wśród różnych wierszy, zapisanych na luźnych kartkach pismem mało czytelnym, nad którym w sto lat później będą biedzić się pełni znakomitej wiedzy i szlachetnego zapału uczeni profesorowie, odczytywacze tych palimpsestów, odnalazł utwór, którego dzieje były długie i tajemnicze: „Śniła się zima"...

Przypis do utworu, umieszczony pod tytułem mówił: „Miałem sen w Dreźnie 1832 roku, marca 23, który ciemny i dla mnie niezrozumiany. Wstawszy, zapisałem go wierszem. Teraz, 1840, przepisuję dla pamięci."

Był to wiersz rzeczywiście dziwny bardzo, którego wizje biegły szybko, kojarzyły się nagle i niespodzianie, gdzie odkształcały się przedmioty, lecz porządek rzeczy, jak we śnie zmącony, kazał mimo to wierzyć w prawdopodobieństwo tych scen, urodzonych w mrocznych osadach wyobraźni. Wspomnienie Włoch, jeziora Albańskiego i róż Palatynu mieszało się z wizją śniegu, który „jak ptak biały, dwa skrzydła rozwinął i skacząc leciał." Wspomnienie miłosne, może jeszcze spotęgowane w sennym odczuciu, utrwalone było słowami, które mają trójwymiarowość przedmiotów.

Ujrzałem Ewę,
Jaką widziałem na Albańskiej górze.
W białej sukience i ubraną w róże;
Motyle wkoło, ona między niemi
Zdała się wznosić i nie tykać ziemi.
Twarz piękna jako Przemienienie Pańskie,
Wzrok utopiła w jezioro Albańskie,
Ciekawie patrzy, nie ruszy powieki,
Jakby w tej głębi modrej i dalekiej
Odbite swoje oblicze widziała,
I przed jeziorem róże poprawiała.
Chciałem przywitać, lecz siły nie miałem,
Z gwałtownej chęci mówić — oniemiałem;
Lecz rozkosz moja, ach! to rozkosz senna,
Któż ją opowie? — mocniejsza niż dzienna.
Lżejsza i milsza: jawa ma żar słońca,
A sen łagodność i ciszę miesiąca.

Czytał teraz te słowa z trudnym do wyrażenia uczuciem. Oto późniejszy komentarz do wiersza, ćwiartka dużymi literami zapisanego papieru, list od starego druha Kajsiewicza, datowany z Rzymu 18 stycznia 1841 roku:

„Przybyły tu na zimę Pani Ankwicz z córką swoją panią Ewą Sołtyk, obie owdowiały, bardzo są na nas łaskawe, a imię twoje zawsze jest w ich ustach i pamięci."

W miesiąc później pisał Zygmunt Krasiński do St. Małachowskiego: „Ankwiczów dom nie posiada się od szału, maskują się, a że maski czarne, wydaje im się, że to żałoba."

Ten list, którego znać nie mógł Mickiewicz — to jakby czwarty wymiar dla trójwymiarowej opowieści o Ewie — Henriecie, o niej, która mówi w owym sennym wierszu:

Rodzice moi chcą mnie z innym swatać,
Lecz ja jaskółka chcę daleko latać;
Mam skrzydła dobre, patrz, jaki ptak ze mnie!
Lecę popłukać pióra moje w Niemnie.

Mickiewicz patrzał teraz zimnym wzrokiem na te zdania, które po latach dziesięciu były już tylko wyrazem jeszcze jednego złudzenia. — Gdzie jestem? — pytał sam siebie. — Dom to Ankwiczów, czy Admetów dom?

Brzęk szkła i krzyk przeraźliwy wdarł się do jego pokoju. Wbiegł do sąsiedniej izby w samą porę.

Mieczysław Jastrun

*) Por. „Odrodzenie" nr 49 - 1947, nr 5 — 1948 r.

*) Edward Massalski



Andrzej Towiański

WKRÓTCE: „WIDMO DOMU"

POKOLENIA LITERACKIE W

List do redaktora

Kochany Przyjacielu!

Prośba Twoja, abym się wypowiedział w sprawie odbytego niedawno studium literackiego dla młodych pisarzy w Nieborowie, urządzonego staraniem Departamentu Literatury i Książki, wprawiła mnie w kłopot nie lada.

Kiedy wraz z Hieronimem omawialiśmy szczegóły projektowanej imprezy, było dla nas jasne, że niechybnie popełnimy niejeden błąd, bowiem tego rodzaju przedsięwzięcia są u nas bez precedensu i nie ma tu wzorów. Ale nawet ta skromna impreza dała nam pewną sumę doświadczeń, które przydadzą się na przyszłość.

Zaprosiliśmy 44 młodych ludzi z całego kraju, jednakże zainteresowanie studium było tak wielkie, że z różnych stron kraju przybyło 7 niezaproszonych, „własnym przemysłem". Gdy przyjechał pierwszy niezaproszony, byliśmy wzruszeni, ale gdy się zjawił drugi, trzeci, nie bardzo wiedzieliśmy, gdzie ich ulokować, ponieważ Nieborów nie mógł pomieścić tak znacznej ilości osób.

Czym kierowaliśmy się w doborze zespołu? Sięgnęliśmy przede wszystkim do list kandydatów Związku Literatów Polskich, do czasopism literackich, w których nazwiska kandydatów najczęściej się powtarzają, do konsultacji redaktorów czasopism prowincjonalnych, tak że wyczerpaliśmy dostępne nam możliwości „wyłowienia" młodych pisarzy. Nie jest wykluczone, że przeoczyliśmy kilku. I to się da w przyszłości poprawić.

Zainteresują Cię zapewne cyfry: Wiek słuchaczy wahał się między 1910 (jedna osoba), a 1928 (2 osoby) rokiem urodzenia. Spośród 41 uczestników, którzy odpowiedzieli na ankietę:

26 pochodzi z inteligencji zawod.
7 „ „ chłopów,
4 „ „ robotników,
2 „ „ mieszczan
1 „ „ kupców,
1 „ „ wyrobników wiejsk.

Przyznasz, że cyfry powyższe są nader jaskrawą ilustracją naszej niedawnej struktury społeczno-gospodarczej, że raz jeszcze potwierdziły prawdę od lat przez ogół demokracji głoszoną, mianowicie, że najliczniejsze klasy społeczne narodu polskiego odsunięte były od udziału w życiu kulturalnym kraju.

Ten stan musimy zmienić, ale jak? Pisarz, to inteligent; bez wykształcenia, bez wiedzy nie masz pisarza, jeszcze się taki nie narodził. Czy więc kwestia nowych kadr pisarskich może i powinna zostać jedynie kwestią tego lub innego departamentu? Sądzę, że sprawa młodego pisarza, robotniczego i chłopskiego pochodzenia, kwestia jego wykształcenia ogólnego i zawodowego powinna się stać sprawą przodujących mas narodu polskiego.

Cyfry przytoczone wyjaśniają bardzo wiele: zarówno skłócenie pewnej części naszej młodzieży literackiej z nową rzeczywistością, jak również fakt przyjęcia szkoły, stylu czy poetyki — obojętne, jak to nazwiemy, nie mieszczącej się absolutnie w naszej rzeczywistości społecznej i kulturalnej. Jak wyrwać z tej sytuacji skoro na 41 pisarzy 29 jest obcych klasie robotniczej i chłopskiej, skoro ci właśnie przewagą intelektu i wiedzy w dalszym ciągu ciążyć będą nad nurtem życia literackiego młodych pisarzy?

Na 41 uczestników — 39 pragnie poświęcić się literaturze, ale tylko:

1 studiuje na politechnice,
1 studiuje prawo,
1 studiuje nauki polityczne,
6 pracuje w różnych redakcjach.

Znaczy to, że zaledwie 20% uprawia lub zamierza uprawiać obok pisarstwa drugi zawód. Jak więc wyobraża sobie młody pisarz tzw. „poświęcenie się pisarstwu"? Nie upraszczajmy zagadnienia „drugiego zawodu" — bo wiemy, że tak czy owak nie tylko młodzi, ale nawet starsi pisarze nie żyją z literatury, tylko z zajęć ubocznych, sąsiadujących bardzo często z literaturą, jak więc ułożyć ma życie młody pisarz?

Znam takich, którzy najlepsze godziny dnia spędzają w bibliotekach, nie na czytaniu, tylko w biurach i potem z trudem zasiadają do swojej pracy. Inni, słusznie czy niesłusznie będący wysokiego mniemania o sobie, w ogóle nie pracują, a mając ograniczone możliwości materialne — z trudem się uczą i piszą. Jak im więc ułatwić zdobywanie wiedzy i kunsztu pisarskiego?

A teraz pytanie: czy nasze młode państwo ludowe może wziąć na siebie ciężar utrzymania, powiedzmy skromnego, 30 młodych ludzi? Ludzi zdolnych, utalentowanych i przeważnie już zaawansowanych literacko?

Wspomniałem wyżej, że kwestia pomocy dla młodych pisarzy nie może być sprawą tego lub innego departamentu, natomiast powinna się stać sprawą przodujących mas naszego narodu. Czy nie pora więc, aby demokratyczne partie polityczne, ogromne zrzeszenia społeczne przejęły opiekę materialną nad młodym pisarzem pochodzenia robotniczego i chłopskiego? Nie może to być akcja sporadyczna, młody pisarz musi wiedzieć, że może liczyć na jakieś minimalne stypendium, umożliwiające spokojną naukę i pracę nad sobą. Zabawmy się w matematykę: jeśli jakaś komisja koordynacyjna (mniejsza w tej chwili o nazwę) będzie rozporządzać kwotą 500.000 zł. miesięcznie, wówczas można będzie 30 młodym pisarzom przeznaczać po 15.000 zł. miesięcznie. Czy taki fundusz mogą stworzyć nasze demokratyczne organizacje? Myślę, że tak.

Kto zadecyduje o wyborze tych 30 ludzi, którzy mają korzystać ze stypendiów, pochodzących z takiego funduszu społecznego? Sądzę, że najlepiej to zrobią oddziały Zw. Zaw. Lit. Polskich w porozumieniu z redaktorami czasopism literackich i czynnikiem społecznym, którym niejednokrotnie może być kierownik wojewódzki świetlic, zorientowany w pracy kulturalno - oświatowej. Wtedy studia literackie, podobne do urządzonego ostatnio, miałyby większy sens. Urządzane 2 czy 3 razy do roku, stanowiłyby pewnego rodzaju forum, na którym można by stwierdzić, czy wysiłek materialny, podjęty z funduszów społecznych, obrócony został należycie. Mówię oczywiście cały czas o synach robotników i chłopów, których w tej chwili wyprzedzają i wyprzedzać długo jeszcze będą młodzi pisarze pochodzenia burżuazyjnego i mieszczańskiego. Bez wydatnej opieki materialnej nie zmienimy tego stanu.

Z innych cyfr poniższe wydają mi się też ciekawe:

29-ciu uczestników uprawia poezję,
7-miu uczestników uprawia prozę,
2-ch uczestników uprawia publicystykę,
2-ch uczestników uprawia krytykę,
1 uczestnik uprawia teatr.

Kilku łączy różne gatunki, ale czy nie zastanawiający jest fakt, że młode pokolenie dało zaledwie dwu publicystów, dwu krytyków i jednego interesującego się teatrem? To przecież publicyści literaccy i krytycy mają wytyczać drogi literatury, prostować jej skrzywienia, stawiać problemy, postulować zagadnienia. Jak wyrównać te braki?

Sądzę, że stworzyłem Ci jakiś obraz naszych dokonań. Będzie on całkowity (miejmy nadzieję) po skonfrontowaniu powyższych uwag z tym, co napiszą uczestnicy. Dopiero wtedy wyciągniemy ostateczne wnioski.

Stanisław Wygodzki

Uwagi prelegenta

Tak mi z rozkładu zajęć wypadło, że mogłem wziąć udział tylko w dwu pierwszych dniach studium. Nie zdążyłem nawiązać kontaktu ze wszystkimi uczestnikami kursu, a niektórych prelegentów nie widziałem. Stwierdzam to ze szczerym żalem. Nie mam tedy dostatecznych podstaw do wypowiadania uwag ogólnych. Jednak nawet tak krótki czas spędzony w Nieborowie pozwolił mi zauważyć znakomitą organizację zewnętrzną i, co szczególnie wysoko cenię, swobodną organizację wewnętrzną studium. Plan zajęć i cele wytknięte nie stworzyły atmosfery szkoły. Było naukowo i literacko, było bardzo miło, a nie było ani krzty kursowo. Tego winszuję kol. Hieronimowi Michalskiemu.

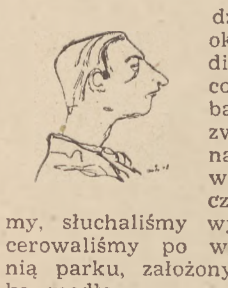
Patrząc na zgromadzoną młodzież, świeże latorośle polskiej poezji i prozy, nie mogłem się powstrzymać od pewnych zestawień. Tak się złożyło, że spotkały się w Nieborowie dwa bliskie sobie, rozdzielone tylko wojną, pokolenia literackie: jedno stanowili słuchacze, a drugie (z małymi wyjątkami) organizatorzy i wykładowcy. Departament Literatury i Książki wyłonił tych obiecujących uczestników studium ze wszystkich połaci kraju. Wyłowił, zaprosił, przywiózł. Przywiózł, urządził w nieborowskim pałacu i dał im prelegentów.

Jest w państwie urząd, który o nich myśli, troszczy się, chucha na nich. To jest naszą dumą. Na tym głównie polega różnica między ich pokoleniem i pokoleniem organizatorów i wykładowców, o których nikt nie pamiętał, którymi nikt się nie zajmował, nie przyciągał do literackiej wspólnoty, nie hołubił. Nie było wonczas Ministerstwa Kultury i Sztuki ani domu wypoczynkowego w Nieborowie.

Patrzyliśmy sobie w oczy w czasie prelekcji, dyskusji i rozmów: my i oni. O czym oni myśleli? Jedni zdawali się chlubić tym, że nie mieli sposobności czytać Homera i Horacjusza. Dumnie przeciwstawiali nam swe upośledzenie, swą krzywdę kulturalną. Wstydziłem się tedy, że miałem trochę więcej od nich czasu na czytanie; krztusiłem się każdym tytułem dzieła, każdym obcym nazwiskiem, które miałem wymienić. Drudzy nie mogli ukryć pewnego rozczarowania — spodziewali się wyższych wtajemniczeń. Wobec tych czułem rumieńce na twarzy, gdyż musiałem się przyznać, że sam nauczyłem się sporo z pogadanek kolegów wykładowców. W pewnym momencie nie byłem zgoła pewien, czy przypadkiem studium nieborowskie nie służy więcej nam, prelegentom, niż kolegom słuchaczom. Zetknięcie jednak było pożyteczne. Różni nas z nimi wiele. Za to winę ponosi ktoś inny. Wiele również nas łączy. I będzie nas dzieliło coraz mniej rzeczy. Nie tak znów wiele jest tego. Jesteśmy przecież ubożsi od nich o pierwszą młodość, a starsi tylko o drugą wojnę.

Wacław Kubacki

O Nieborowie



Przez cały tydzień, tj. przez okres trwania studium, czuliśmy się cofnięci do sztubackich lat i wyzwoleni z konwenansu. Dyskutowaliśmy, a jeszcze więcej kłęliśmy, słuchaliśmy wykładów i spacerowaliśmy po wystygłym jesienią parku, założonym na francuską modłę.

Żadna prelekcja nie przemijała bez echa. W rozmowach w czasie posiłków, czy też przed zaśnięciem nawiązywaliśmy do świeżo usłyszanych referatów i ustalaliśmy — często nawet brutalnie — nasz stosunek do poruszonych zagadnień, jak i do formy wypowiedzi.

Nasze analizy tez starszych kolegów przypominały niejednokrotnie uwagi widza, przyłapanego na złośliwym obserwowaniu bliźnich. Sądzę jednak, że te dwie płaszczyzny — oficjalna, wypełniona godzinami wykładów i wyświetlaniem filmów, oraz najzupełniej prywatna, narastająca odruchowo jako refleks tej pierwszej, nie tylko pokrywały się ze sobą, lecz także uzupełniały. Nasza sypialnia, tak zwana popularnie „cela nr 2" (tudzież skądinąd lokal redakcji czterodniowego pisma pt. „Głos Nieborowa"), pęczniała wieczorami od namiętnych dyskusji i krzyków dyskutantów. Siła głosu stawała się częstokroć argumentem najbardziej przekonywającym. Mieszkało nas tam ośmiu razem. Bratny agitował na rzecz swego dramatu pt. „Trzecia strona", niedawno ukończonego i wręczał każdemu maszynopis swego utworu z miną człowieka, zachwalającego niezawodny środek na porost włosów. Po dyskusji, jaką stoczył z Jastrunem na temat postulatów nowej poezji, przez dwie noce analizował drobiazgowo przebieg sporu. Borowski głośno, czasami nawet za głośno, kłócił się z Bratnym o pewne sprawy poruszone w jego dramacie, ukazując w odwecie rąbek swych opowieści prozą pt. „Kamienny świat". Konwicki i Różewicz nie mówili nic, z rzadka interweniując i ledwie wtrącając uszczypliwe uwagi. Ziembicki ostygał z katolicyzmu, a Lau zasypiał snem sprawiedliwego, zmęczony funkcją starosty kursu.

W gwarze zasypialiśmy późno. Gdy rozmowy zeszły na tematy okupacyjne, trzeba było nawoływać głośno do spania. We wspomnieniach rysował się świat naszej młodości, głęboko w nas tkwiący, ważki nie tylko jako element naszego życia, ale i naszej twórczości. Trudne lata okupacji, czynna postawa żołnierska wobec wroga, wstrząsające przeżycia i rozczarowania, konieczność zarobkowania, brak czasu i możliwości kształcenia się — oto w lapidarnym skrócie przedstawiona genealogia ocalonych z pożogi.

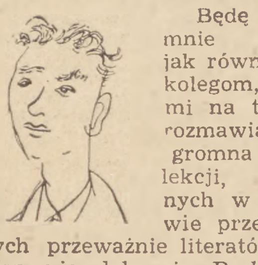
Wracajmy jednak do spraw studium, tak jak wracaliśmy do niego każdego ranka po niewielu godzinach snu, wymienionego w nocy na dyskusję. Impreza była udana, niedociągnięcia wypływały jedynie z jej eksperymentalnego charakteru. Celem jej było wskazanie dróg młodym pisarzom. I z tego punktu widzenia studium zadanie swoje spełniło. Było wprawdzie, jeśli brać pod uwagę strukturę kursów, wiele pozycji zbędnych, raziło zbyt ogólnikowe ujęcie omawianych zagadnień. Tłumaczyło się to, jak sądzę, tym, że na studium przybyli literaci o różnych poziomach intelektualnych i z rozmaitych środowisk. Ujawniło się przy tym upośledzenie prowincji w stosunku do wielkich centrów kulturalnych, jak np. Warszawy, Łodzi czy Krakowa Stąd przepaść między leaderami a drugą grupą, intelektualnie prymitywną, była zbyt duża, aby to nie miało zaważyć na poziomie wykładów i dyskusji. Jako postulat na przyszłość proponowałbym ograniczenie liczby uczestników i ich dobór, uwarunkowany zbliżonym poziomem intelektualnym. W danym wypadku muszą obowiązywać ogólne kryteria podziału, uwzględniane w szkolnictwie.

Poza tym wydaje mi się, że zwężenie studium do spraw czysto literackich nie było słuszne, gdyż zasięg kultury pisarza odbija się na jego twórczości. Powinno się było znaleźć miejsce na wykłady, choćby zwięzłe, z historii muzyki czy malarstwa, poparte przykładami (tak, jak to było ze studium filmowym). Celem tych prelekcji winno być wprowadzenie pisarzy w aktualną problematykę współczesnego malarstwa czy muzyki a tym samym powiązanie pewnych wspólnych dyscyplin. Poszerzyłyby te wykłady wiedzę pisarza o człowieku, a było to przecież jednym z podstawowych założeń studium.

Oczywiście łatwiej zauważyć w takiej, zakrojonej na szeroką skalę imprezie drobne usterki i podać pewne sugestie na przyszłość, niż wykazać dodatnie strony studium. Było ich jednak wiele, przede wszystkim w tej atmosferze koleżeńskości, jaka panowała w Nieborowie. Dla nas, pisarzy wprawdzie młodych, ale już o ukształtowanych światopoglądach artystycznych, cenne były bowiem wskazówki pisarzy starszego pokolenia, którymi dzielili się z nami w czasie studium. A także uwagi o naszej twórczości, gdyż na konkretnym materiale literackim łatwiej zazwyczaj zaobserwować własne niedociągnięcia i braki, co w skutkach spowodowało zastanowienie się nad drogami przez nas wybranymi. Bo przecież cel naszej pracy jest jasny: dotrzeć do najszerszych mas społeczeństwa, jako awangarda postępu.

Lesław M. Bartelski

Propozycje



Będę szczery: mnie osobiście, jak również wielu kolegom, z którymi na ten temat rozmawiałem, ogromna część prelekcji, wygłoszonych w Nieborowie przez znakomitych przeważnie literatów i krytyków, nie dała nic. Prelekcje te, nieraz bardzo pomysłowe i pełne erudycji, nie różniły się od artykułów tych samych autorów, które co pewien czas czytujemy we wszystkich pismach literackich, albo od wykładów, których wysłuchujemy uczęszczając na polonistykę w Krakowie, Poznaniu czy Warszawie. Padło sporo dowcipnych sformułowań, ale nie uczyniły nas one mądrzejszymi: każdy kolejny prelegent podważał tezy swego przedmówcy, wszystkie zaś, podporządkowane różnym odmianom formalizmu, argumenty były równie nie przekonywające. Raz pewien wybitny krytyk dziwił się, że inny, nie mniej wybitny poeta woli Maxa Jacoba od Jules Supervielle'a. Kiedy poeta oświadczył, że zaszło nieporozumienie, bo on właśnie woli Supervielle'a, krytyk z pełną satysfakcją przerwał dyskusję. Innym razem trzech krytyków i jeden poeta dyskutowało publicznie na temat Młodej Polski — w końcu okazało się, że każdy podciąga inne zjawiska pod ten termin. W obydwu wyszczególnionych a symptomatycznych wypadkach słuchacze czuli pewne zażenowanie. Dlaczego Supervielle? Dlaczego Młoda Polska? Fistaszkowe spory...

Podobno dyr. Michalski ułożył jakiś systematyczny program wykładów, którego mieli się trzymać prelegenci. Niestety, „starsi koledzy" w wielu wypadkach zlekceważyli „młodzież" i przyjechali nieprzygotowani. Niektórzy w ostatniej chwili określali temat wykładu, który jakoś nie bardzo mieścił się w ogólnych ramach studium. Ostatni zarzut, natury organizacyjnej: osiem godzin dziennie nużących referatów, do tego jeden lub dwa filmy, poprzedzone komentarzem przedstawiciela Filmu Polskiego, czasami dyskusje lub wieczory autorskie — tak potężny ładunek chybił na ogół celu. Trudno się było dziwić, gdy ten lub ów słuchacz zasypiał w czasie wykładu... Pewnego razu kilku z nas nie mogło już wytrzymać — zwagarowaliśmy. Chodziliśmy trochę po wsi, później w przytulnej spółdzielni słuchaliśmy opinii gospodarzy o elektryfikacji i cenach budulca. Nam, redakcyjnym molom, taka rozmowa dała znacznie więcej niż niezmiernie mądre rozprawy na temat przełomu, który ma się dokonać w literaturze.

Nie twierdzę, bynajmniej, że wykłady nieborowskie nie były potrzebne i celowe. Z dużą przyjemnością wysłuchałem gawędy Jarosława Iwaszkiewicza o jego warsztacie literackim, pożyteczne były praktyczne uwagi pp. Toeplitza i Lewickiego o technice scenariusza flimowego, wiele dała przeprowadzona przez dyr. Michalskiego analiza twórczości młodych.

W ogóle zaś zacząłem od przejaskrawionych mankamentów studium w Nieborowie dlatego, że rozpatruję to studium jako eksperyment, po którym winna nastąpić dalsza, oparta już na konkretnym, usystematyzowanym materiale, akcja Ministerstwa Kultury i Sztuki. Na podstawie wniosków, które zapewne wyciągnięto z tego pierwszego—chcę, by mnie źle nie zrozumiano — **jednak udałego** — eksperymentu, wyobrażam sobie tę akcję w sposób następujący:

1) Wysyłanie młodych pisarzy na wieś, na fabryki, na prowincję. Niech ich pobyt tam trwa miesiąc — dwa. Wyniosą oni stamtąd niezbędne doświadczenie obcowania z żywymi chłopami i robotnikami o których życiu wielu chce pisać, nie mając o nim pojęcia.

2) Zorganizowanie masowych wieczorów autorskich i masowego pisma literackiego. Określony odbiorca robotniczo-chłopski wpłynie dodatnio na twórczość.

3) Seminaria literackie należy organizować, rozbijając je na sekcje poetów, prozaików, dramaturgów, krytyków itp. W programie seminariów zasadnicze miejsce winna zająć dyskusja nad twórczością słuchaczy, jej krytyczna analiza. Dalej — wykłady o technice danego gatunku. Bardzo pożądane prelekcje pisarzy o ich warsztacie literackim.

4) Seminarium ideologiczne.

Nie chciałbym sobie przywłaszczać cudzych projektów. Wiadomo mi, że o części wyszczególnionych postulatów już myśli samo ministerstwo. Jestem przekonany, że niedługo nastąpi ich praktyczna realizacja.

Wiktor Woroszylski

Głos przyszłego krytyka



Żadna chyba generacja pisarzy nie miała tak łatwego startu jak obecna. Brzmi to jak propagandowy slogan, ale każdy musi przyznać: nigdy łamy czołowych pism literackich nie były tak szeroko otwarte dla najmłodszych. Nigdy czynniki kierujące życiem literackim nie miały do nich tak przychylnego i troskliwego stosunku. I wreszcie — sytuacja materialna młodego pisarza nigdy nie była stosunkowo tak znośna jak dzisiaj. (Inna rzecz, że zawdzięcza ją najczęściej uprawianiu drugiego zawodu).

Ale równocześnie — żadne pokolenie nie wchodziło w literaturę w warunkach tak trudnych jak dziś. Roczniki 1920 — 1927 dojrzewały intelektualnie w okresie wojny, która wielu z nas odsunęła od nauki, uniemożliwiła lub zahamowała normalne kontakty z kulturą. Wrastanie w nową rzeczywistość połączone było w wielu wypadkach z trudnymi porachunkami i bolesnymi przełomami wewnętrznymi. Przed całą literaturą stanęły wielkie i skomplikowane zadania społeczne.

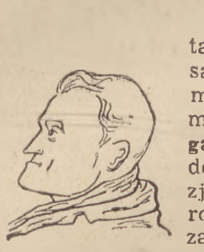
Wszystko to są truizmy. Jeżeli je powtarzam to tylko dlatego, że one najdobitniej wskazują, iż naszej generacji szczególnie potrzebna jest życzliwa i taktowna pomoc starszych kolegów: ich przemyśleń — we własnych próbach intelektualnego opanowania świata ich wzorów — w założeniu własnego gospodarstwa literackiego, ich doświadczeń — w usprawnieniu osiągniętego rzemiosła pisarskiego. Mutatis mutandis to samo, może tylko w większym stopniu, odnosi się do adepta krytyki literackiej. Cudzym doświadczeniem poetyckim nikt na pewno nie stanie się poetą. Ale korzystając z cudzego doświadczenia krytycznego — można na pewno udoskonalić stosowaną aparaturę krytyczną, można rozszerzyć skalę swej spostrzegawczości, można przede wszystkim zdać sobie sprawę z mielizn i ślepych torów we własnej pracy.

Pod tymi wszystkimi względami dało mi studium w Nieborowie bardzo dużo. Nie umniejszając roli wykładów, nieraz doprawdy niezastąpionych, chciałbym uwydatnić znaczenie indywidualnych kontaktów i dyskusji, zwłaszcza tych nieoficjalnych, prowadzonych na własną rękę. Osiągnięte dzięki nim poznanie się i zbliżenie przedstawicieli różnych ośrodków, różnych światopoglądów, różnych kierunków literackich — było, jak sądzę, bardzo cenne dla nas wszystkich.

Z zaproszenia do wypowiedzi o studium nieborowskim korzystam z wielką radością. To wcale nie sprawa kurtuazji wobec jego organizatorów, ale po prostu — uczucie wdzięczności. Nie wydaje mi się jednak, by głosy tego rodzaju mogły posłużyć za podstawę do wniosków o tym, czy i w jakim stopniu studium osiągnęło swe cele. Istotne rezultaty studium dadzą się odczytać — z dalszych wysiłków pisarskich jego uczestników.

Henryk Markiewicz

O wykładach i dyskusjach



Tym razem kontakt młodych pisarzy z problematyką ich rzemiosła został **zorganizowany.** Widocznie inicjator zjazdu w Nieborowie wyszedł z założenia, że spotkanie ze starszymi kolegami przyniesie młodym pisarzom jakieś korzyści dodatkowe, wyrastające poza proste zetknięcia się z zagadnieniami, które zaproszeni krytycy i pisarze omawiali na zjeździe. Boć przecie pilny czytelnik prasy literackiej problematykę ową na ogół znał. Czyż więc na to liczył odważny inicjator zjazdu, że we wzajemnym obcowaniu „podniesie się kulturę towarzyską młodych", jak zamknął swoje wywody jeden z pisarzy? Myślę, że chodziło raczej o wzajemne skontaktowanie ze sobą opinii wykładowców i słuchaczy na temat konkretnych zagadnień literackich. Niestety, nawet najbardziej prowokujące do dyskusji wystąpienie jednego z wykładowców, który zaprezentował nam pełen paradoksów referat — chyba na pewno pomyślany jako materiał do zasadniczej dyskusji—dyskusji tej nie wywołało. Milczeniem pokwitowano tezy o niemożności praktycznego określenia społecznej roli literatury pesymistycznej czy optymistycznej. Pogodzono się z tezą, że Schopenhauer może podtrzymać ducha bojowego w zawodowym bokserze. Widocznie na sali nie było żadnego boksera — trudno!

Jedyny wypadek, gdy referat spotkał się z dość zasadniczą dyskusją, wykazał jak dalece formalistyczne kryteria decydują o opiniach pewnej części młodzieży literackiej — wykazała to w dodatku dyskusja nad referatem, którego podstawę stanowiły rozważania nad hermetyzmem i izolacją współczesnej poezji.

Seminarium stworzyło precedens, który powinien zainteresować pisarzy bez względu na „klauzulę wieku" — mam na myśli studium scenariopisarstwa, którego początki w Nieborowie przeszliśmy. Ponoć myślący o wszystkim dyr. Michalski zamierza z czasem zorganizować specjalne „seminarium scenariusza i słuchowiska radiowego". Jest to inicjatywa tym ważniejsza, że pisarze nasi — z rozmaitych zresztą powodów — nie doceniają na ogół nowych środków kontaktu z masowym odbiorcą sztuki.

Kończąc, chcę wyrazić opinię, że Nieborów był świadkiem inicjatywy odważnej, bez precedensu w naszym życiu literackim. Pomysł zgromadzenia około 40 pisarzy najmłodszych roczników wykazuje, że Departament Literatury trafnie ocenia nieuchronne, jako dziedzictwo wojny — niedokształcenie młodych pisarzy i to nie tylko w ogólnych zagadnieniach z dziedziny filozofii kultury, ale i w szczególnych sprawach swojego rzemiosła pisarskiego. Do błędów organizacyjnych zaliczam mało seminaryjną metodę prowadzenia wykładów — może tu leży przyczyna małej aktywności słuchaczy?

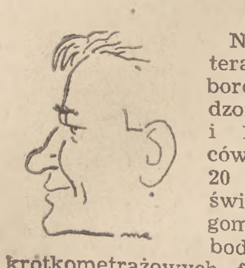
W każdym razie należy się podziękowanie organizatorom, którzy zakres „gospodarki planowej" rozciągają na dość zapomniane dotychczas, a szczególnie trudno dla takiej inicjatywy dostępne tereny literatury.

Roman Bratny

Rysunki:
Marek Rudnicki
Ignacy Witz

NIEBOROWIE

Początek niełatwej roboty



Na studium literackim w Nieborowie zgromadzono 47 adeptów i 13 wykładowców, wygłoszono 20 odczytów, wyświetlono 9 długometrażowych i bodajże tyleż krótkometrażowych filmów. Liczby te świadczą o rozmiarze trudu, włożonego w zorganizowanie imprezy.

W przeciągu przeszło 50 godzin wykładów i dyskusji poruszono jedno z podstawowych zagadnień prozy — mianowicie problem poznawczej wartości realizmu (referaty Aleksandra Wata, Jana Kotta, Andrzeja Stawara, H. E. Michalskiego, analizy warsztatowe Jarosława Iwaszkiewicza), dyskutowano zaciekle nad zagadnieniem powrotu do form klasycznych w poezji (referat Mieczysława Jastruna) oraz zaznajomiono się z podstawowymi zasadami krytyki marksistowskiej (referaty i seminarium Stefana Żółkiewskiego, rozprawa Tynianowa, czytana przez J. Kotta). Dokoła tych spraw skupiły się inne zagadnienia, mniej zasadnicze — sprawy dramatu (Jerzy Zawieyski), przekładu (Seweryn Pollak), scenariusza filmowego (Bolesław W. Lewicki), recenzji literackiej (Kazimierz Wyka).

Jako całość, studium niewątpliwie spełniło swoje zadanie bezpośredniego zetknięcia dwu generacji literackich ze sobą i umożliwienia im wymiany poglądów, poszczególne jednak referaty mogły budzić — i budziły — bardzo kategoryczne sprzeciwy. Nie był słuszny błyskotliwy, ale zbyt pośpiesznie negujący wartość realizmu referat Aleksandra Wata, nie był słuszny odczyt Kazimierza Wyki o recenzji literackiej jako dialogu pomiędzy krytykiem a pisarzem, nie były słuszne „postulaty nowej poezji", sformułowane apodyktycznie przez Mieczysława Jastruna.

Nad tym referatem grupa poetów warszawskich przeprowadziła bardzo ostrą dyskusję, obnażając formalistyczne podstawy propagowania powrotu do formy klasycznej, oraz tezy o zwężaniu się zakresu tematów literackich. Sprawy te są jednak zbyt skomplikowane, żeby można było — bez wywołania nieporozumień — omówić je w paru wierszach.

Najcenniejszą —moim zdaniem— pozycją studium — była historia krytyki literackiej od pozytywizmu do marksizmu, zarysowana w dwu referatach przez Stefana Żółkiewskiego. Humanistyczna synteza pozytywizmu, wypracowana w dobie dojrzewania kapitalizmu, sądziła, że prawa ewolucji biologicznej przedłużają się w prawach kultury, i traktowała człowieka jako organizację biopsychiczną, wypracowana zaś przez pozytywizm teoria wartości głosiła (również w zakresie hierarchii literackiej) obronę utylitaryzmu dzieła, a sens jego określała przez indywidualną interpretację odbiorcy. Podjęta w latach międzywojennych próba syntezy antypozytywistycznej wyrosła na gruncie kurczenia się bazy społecznej kapitalizmu i narastania świadomości społecznej warstwy mieszczańskiej. Stworzony przez nią idealizm subiektywny traktował człowieka jako kompleks przeżyć, twierdził, że rzeczywistości kulturalnej nie można wyjaśnić przyczynowo, lecz co najwyżej — zrozumieć (autonomiczność szeregów kulturalnych), sztukę zaś uważał za zespół zabiegów artystycznych.

Marksistowska teoria kultury jest wyrazem świadomości klasowej proletariatu. Traktuje ona jednostkę ludzką przede wszystkim jako zespół warunków społecznych. Źródło wartości wytworów kultury dostrzega ona w ruchach klasowych, których ideologia sformułowana jest ustami warstwy inteligenckiej danej klasy. Za podstawę klasyfikacji wartości kulturalnej uznaje ona analizę pojęć postępowości i wsteczności w danym historycznym okresie.

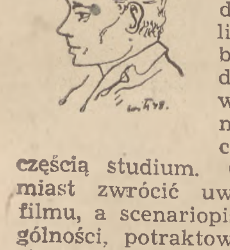
„Żyć w społeczeństwie" — pisał Lenin — „i być wolnym od społeczeństwa — nie można". Wolność burżuazyjnego pisarza, artysty, aktorki jest tylko zamaskowaną (lub obłudnie zamaskowaną) zależnością od klesy, od przekupstwa, od utrzymania. I my, socjaliści, demaskujemy tę obłudę, zrywamy fałszywe szyldy nie po to, aby uzyskać nieklasową literaturę i sztukę (to będzie możliwe dopiero w socjalistycznym bezklasowym społeczeństwie) lecz, aby literaturze obłudnie wolnej, a w istocie związanej z burżuazją, przeciwstawić literaturę rzeczywiście wolną, jawnie związaną z proletariatem. Będzie to literatura wolna dlatego, że nie zysk i nie kariera lecz idea socjalizmu i sympatyzowanie z ludem pracy będzie werbowało coraz to nowe siły do jej szeregów".

Wydaje mi się, że pisarz, który by przyjął zasady humanistyki marksistowskiej za swoje, musiałby przemyśleć na nowo swoje pojęcia estetyczne, odmienić środki techniczne swego warsztatu i dokonać świadomego wyboru odbiorcy, dla którego tworzy.

Rozpatrywane z tego stanowiska, studium literackie w Nieborowie, chociaż spełniło swoje zasadnicze zadanie, nie jest etapem końcowym, lecz zaledwie skromnym początkiem niezupełnie łatwej roboty.

Tadeusz Borowski

Film w Nieborowie



W licznych wypowiedziach uczestników i wykładowców studium literackiego w Nieborowie zostały dokładnie omówione zagadnienia, związane z czysto literacką częścią studium. Chciałbym natomiast zwrócić uwagę na sprawę filmu, a scenariopisarstwa w szczególności, potraktowaną na seminarium nieborowskim raczej marginesowo.

Dzisiaj, kiedy scenariusz filmu polskiego przechodzi ciężką i przewlekłą chorobę paraliżu dziecięcego, problem ten jest aktualny i decydujący dla rozwoju filmu w Polsce. Literaci najchętniej składają winę na „kinofikację" za dotychczasowy, pożałowania godny stan rzeczy. W jednym z ostatnich numerów „Nowin Literackich" autor przeglądu prasy komentuje niedawną, dość hałaśliwą, awanturę dokoła scenariusza filmu „Drukarnia na Grzybowskiej". Załamawszy ręce nad samowolą filmowców, którzy ośmielili się poprawiać bez porozumienia z autorami scenariusz dwojga znanych literatów, stwierdza, że podobna współpraca literata z filmowcami nie da pozytywnego rezultatu. Można się zgodzić z przepowiednią autora, ale można też zapytać, ilu literatów w Polsce umie pisać scenariusze. Ilu zna film od wewnątrz, od strony technicznej. Ilu zgodzi się z tym, że połowa efektów literackich jest nieprzetłumaczalna na język filmowy, względnie że przetłumaczona da na ekranie efekty odwrotne.

Konkretny postulat współczesny: trzeba wyszkolić zespół młodych literatów w dobrym pisaniu scenariuszy. Na to trzeba dłuższej pracy i lepszego poznania kulis filmu.

Film Polski chce wychować młody zespół scenariopisarzy. Podobno w niedługim czasie ma zorganizować wespół z Departamentem Literatury i Książki M. K. i S. nowe studium dla młodych literatów, interesujących się filmem. Uczestnicy tego studium zwiedziliby dokładnie atelier filmowe w Łodzi, nawiązaliby kontakt z reżyserami. Zdaje mi się, że w dzisiejszych warunkach najefektywniejszą byłaby współpraca literata z reżyserem filmowym. Przy zgodnej przyjaznej pracy, kiedy obaj znaliby się nawzajem: literat rozumiałby język filmu, a reżyser efekty literackie — mógłby powstać pierwszy dobry, niezakazany film polski. Uniknęłoby się wielu nieporozumień, niepotrzebnych skarg na łamach tygodników literackich i gróźb odpowiedzialnością sądową, rzucanych przez obrażonych literatów, którzy przecież w większości nie znają rzemiosła filmowego.

Studium dla młodych literatów w Nieborowie ukazało perspektywy współpracy młodego literata z filmem. Czas okaże, czy projektodawcom tej współpracy, Filmowi Polskiemu i Departamentowi Literatury, nie zabraknie zapału i dobrej woli do dalszego pielęgnowania akcji, zainicjowanej w pałacu nieborowskim.

Tadeusz Konwicki

DEKLARACJA

Zgłaszam się na członka Klubu Literackiego „Odrodzenia" i zobowiązuję się do płacenia abonamentu za książki w kwocie zł 1.800 rocznie, płatnych po 150 zł miesięcznie lub po 300 zł co drugi miesiąc lub po 900 zł półrocznie (niepotrzebne skreślić).

Moje prawa i obowiązki są mi znane.

Imię i nazwisko ....

Adres ....

....

(podpis)

Wyciąć nakleić na kartę pocztową i przesłać pod adresem: Warszawa Daszyńskiego 14. Klub Literacki „Odrodzenia".

TADEUSZ BREZA

Niespodzianki Stanisława Dygata*)

Stanisław Dygat zadebiutował jeszcze przed wojną kilkoma opowiadaniami drukowanymi w dodatkach literackich pism codziennych. Prace jego nie zwróciły na siebie baczniejszej uwagi ani krytyków, ani publiczności, pisane pod wyraźnym wpływem Witolda Gombrowicza przeciętnemu czytelnikowi wydały się beztreściwe i sztuczne. Inaczej osądzili je zawodowcy, a raczej osądzili je tak samo, ale od razu po tych pierwszych jeszcze zielonych próbach poznając, że pisarstwu naszemu przybył nowy talent, który z pewnością wysforuje się na pierwszy plan, niech no tylko stężeje i się rozwinie.

Pierwsza książka Dygata — „Jezioro Bodeńskie" — zanim ją ogłoszono drukiem, już zrobiła swego rodzaju karierę. Napisana w połowie wojny, przedstawiająca pod formą na poły pamiętnikarską dzieje pobytu autora w obozie dla internowanych, odczytywana była we fragmentach na dziesiątkach konspiracyjnych wieczorów autorskich, które organizowano autorom podczas okupacji. Z tej pierwszej konfrontacji z czytelnikiem książka Dygata wyszła zwycięsko. Dygat czytywał ją po salonach literackich i po fabrycznych zespołach samokształceniowych. I tu i tam z jednakowym powodzeniem.

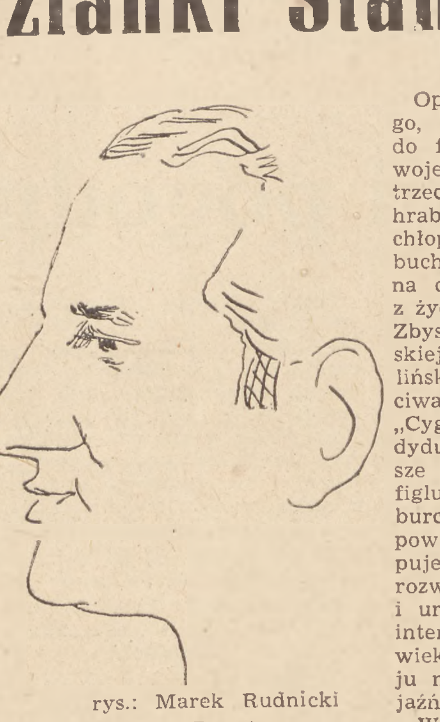
Wydane w r. 1946 pierwsze 10.000 egzemplarzy „Jeziora Bodeńskiego" rozeszło się błyskawicznie. Przełożone na język francuski także miało kilka wydań. Krytyka polska przyjęła książkę Dygata znakomicie. Krytyka francuska również. Tak na przykład w „Spectateur" z 3 grudnia 1946 r. Robert Kanters pisze: „Prawdę mówiąc wojna opisana tu jest w sposób pośredni: cała akcja powieści toczy się w obozie dla internowanych, do którego Niemcy spędzili, pomieszawszy ich z sobą, Polaków, Francuzów, Anglików, a przede wszystkim różne dziwadła o przynależności narodowej kiepsko zdefiniowanej, dziwadła spłodzone przez władze administracyjne najróżniejszych krajów przy pomocy książeczek paszportowych. Dygat, którego powieść wydaje się doskonale przełożona, jest pisarzem z ogromnym poczuciem humoru. Cechuje go świetna werwa. Wizerunek malutkiego świata, który nam przedstawia, wykonany jest z prawdziwą wirtuozerią. Przyglądając się zachowaniu poszczególnych internowanych, Dygat snuje refleksje na temat narodów, do których należą, w tych partiach jego książka nabiera ciężaru gatunkowego, nic nie tracąc ze swego uśmiechu".

„To co najbardziej uderza w książce Dygata, — pisze dalej R. Kanters — to zachodnia europejskość jej kultury. W książce tej coraz to padają nazwiska architektów, poetów, muzyków Francji, Anglii, Niemiec, od tej kultury pali się w sercach i głowach ludzi z powieści Dygata, z książką jego już po kilku stronach czujemy się za pan brat".

Wreszcie ten krytyk francuski kończy swoje uwagi następująco: „Narażona jest ona (tego rodzaju kultura) na pewne wewnętrzne niebezpieczeństwa, ponieważ kroczy również po linii naszych błędów. Kiedy bohater książki Dygata próbuje uciec z obozu, aby pójść na front, energia jego wyczerpuje się w ciągu jednej nocy, po której własnowolnie uciekinier wróci za druty. Podobnie zaproszony do wygłoszenia odczytu na temat swego narodu zacznie od błyskotliwej improwizacji, ale wprędce załamie się i skończy na pierwszej lepszej bzdurce. Niemoc ogarniająca człowieka w obliczu konkretnej akcji, lekki tonik stosowany przez niego, zawsze chętnego do tego, by się uśmiechać, nie bardzo zdolnego do tego, by coś wziąć na serio i zapłakać, to złe skutki pewnych przerostów cywilizacyjnych, przerostów, które napełniają nas rozczarowaniem, jeżeli się na nie natkniemy w Polaku, któregośmy zwykli odmalowywać w barwach romantycznych... Ale ponieważ na tego rodzaju przerosty i my również chorujemy, książka Dygata staje się niesłychanie ciekawym świadectwem, mówiącym nam o kryzysach współczesnych świadomości europejskiej".

Ten ton pewnego niepokoju, który budzi w sercu francuskim lektura Dygata, przy całym uznaniu dla świetności jego talentu, powtarza się i w innych krytykach. W tym niepokoju pobrzmiewają jak gdyby echa jakichś wyrzutów sumienia, a zarazem jakaś paradoksalna troska o duszę polską, aby się czasem nie stała nazbyt francuską. Aby nie przejęła od niej pewnych postaw w ostatecznych konsekwencjach osłabiających człowieka. Krytyki te nie domagają się wyraźnego podziału ról na Francuza, który byłby kulturalny i na Polaka, który byłby romantyczny, oddany gorąco sprawie i bohaterski, nie domagając się jednak jasno, trwożą się, że w książce Dygata nie znajdują potwierdzenia tego stanu rzeczy.

I na pociechę niektórzy z tych krytyków probują sobie ten szczególny ton dygatowski — rozleniwienia, ślamazarności, rozkapryszenia — tłumaczyć inaczej. Nie żadną niemocą płynącą z przerafinowania intelektualnego, ale raczej nudą i jednostajnością polskiego życia. W ten sposób sobie



rys.: Marek Rudnicki
Stanisław Dygat

dodają ducha! I pisząc o książce Dygata, wskazują na nią jako na dzieło, które powstało wśród rozległych, pustych równin, pod kopułą szarego nieba. I wyjaśniając sobie, że to pod wpływem tej kopuły i tych pól zrodził się ten grymas Dygata, człowieka, który zdaje się jednym kącikiem ust dyskretnie ziewać, jednocześnie strzygąc oczami w poszukiwaniu rzeczy, które by mogły człowieka chociaż przez chwilę zabawić. Przy tym ujęciu Dygat prezentuje się Francuzom już nie tak niepokojąco. Już nie jako dekadent, lecz raczej jako znudzony sobą prostaczek, zręczny, świetny, utalentowany, ale który się dusi wśród swoich. Wśród tego prostego, poważnego życia, z którego wywodzą się wspaniali i romantyczni żołnierze, zawsze gotowi do usług dla swej ukochanej siostrzycy, lecz na codzień na pewno trochę monotonni.

Jest rzeczą ciekawą przy przerzucaniu tych wszystkich krytyk, do jakiego stopnia stosunek krytyki francuskiej do dzieł naszych nawet najpozytywniej się do nich ustosunkowując, zalatuje jakąś mieszaniną schematów i interesowności. Ma się wrażenie, że do podobnej książki tylko w jakiejś krańcowej ostateczności ta krytyka umie się odnieść jak do dzieła sztuki. Przede wszystkim zaś szuka w niej potwierdzenia pewnych ustalonych prawd, a po drugie świadectwa, że walory, na które Francja liczy, nadal pozostają w stanie nienaruszonym. Jest w tym pogardliwa mądrość, pogardliwa, bo odnosząca się do dzieł literatury obcej trochę jak do komunikatu meteorologicznego, mądrość, bo starająca się z obcej książki wycisnąć jak najwięcej informacji na swój własny życiowy użytek. Może słusznie! Bo ta metoda, stosowana masowo, prawdopodobnie koniec końców daje pewien materiał informacyjny i orientacyjny. Tyle, że w zastosowaniu do książki Dygata, z której bebechów wróżyć próbuje o polskim życiu, staje się humorystyczna. Przynajmniej nam się tak zdaje, dla których ten pisarz, chociaż taki pełen swoistego charakteru, jest dla naszego życia całkiem niecharakterystyczny.

Wspomniałem o tendencji do schematyzowania, jaką mają Francuzi w swej krytyce o obcych. Oto zabawna próbka z „Gazette des Lettres", pióra André Bay: „Nie powtórzę tego — oznajmia on — co Iwaszkiewicz, krytyk polski, mógł powiedzieć o Dygacie, mówiąc, że: „Jego metoda i jego styl spokrewnia go ze współczesną prozą amerykańską i bardzo wyraziście każe niekiedy myśleć o „Pożegnaniu z bronią" Hemmingwaya (sic!) Nie, ani przez chwilę nie przyszło mi do głowy „Pożegnanie z bronią" — ciągnie A. Bay — ani w ogóle nic z literatury amerykańskiej. Głównie dlatego, że już na wstępie dzieło polskie ma pewną przeszkodę do przełamania: nie korzysta ono z tego prestiżu, który daje potęga, natomiast korzysta z prestiżu, o wiele bardziej zawiłego w swoich skutkach, z prestiżu cierpienia".

Pomimo jednak tych wszystkich przeszkód, pomimo tego, że dzieło Dygata nie korzystało z prestiżu, jaki daje potęga, i pomimo tego, że, co gorzej, musiało w oczach Francuzów korzystać z prestiżu, jaki daje cierpienie, z tego prestiżu, z którym właśnie na bakier jest ta książka, Dygat zdobył sobie francuskiego krytyka i czytelnika. Może dzięki niemu już następny utwór, który damy od siebie Francji, nie będzie tak na wszystkie strony badany pod tym kątem, czy zgadza się ze schematem wiedzy Francuzów o Polsce, i nie będzie ważony z takim uporem na szalkach cierpiętnictwa.

W nowej powieści Stanisław Dygat czaruje nas po staremu. Gdyby istniała nagroda za najbardziej, uroczą książkę ostatnich lat, niewątpliwie powinny ją otrzymać jego „Pożegnania". Jest to taka książka, którą odkładamy z żalem, że już się skończyła. Z tym większym żalem, że jest krótka. Urok jej polega na prostocie, na fenomenalnej lekkości, dowcipie, werwie i na wielkiej szczerości i czystości, którymi tchnie to małe arcydzieło.

Opowiada ono o miłości młodego, szczeniakowatego maminsynka do fordanserki z dawnego, przedwojennego „Café Clubu", która w trzeciej części powieści zostaje hrabiną. Maminsynek jest typem chłopaka drażliwego, upartego, wybuchowego, ale właściwie bez woli na dłuższy dystans. Znamy takich z życia i literatury, to — choćby — Zbyszek z „Moralności pani Dulskiej". Fordanserka Lidka Fondalińska natomiast, ta honorna, uczciwa, ambitna dziewczyna, ni to z „Cyganerii" Murgera, ni to z „Ferdydurke" Gombrowicza. Ich pierwsze spotkania, po idiotycznym psim figlu (niby to niesłychanie światoburczym), który młody bohater powieści wyprawił w domu, następuje przypadkowo. To spotkanie rozwija się w wycieczkę za miasto i urywa się. Urywa się na skutek interwencji rodziny młodego człowieka, którą przeraża tego rodzaju nagle zawarta, gwałtowna przyjaźń.

W drugiej części akcja przenosi się za granicę. Młody człowiek zawiera nową znajomość. A raczej z nim zostaje zawarta nowa znajomość. Na dancingu wyławia go sobie para wspaniałych, bogatych Francuzów, na parę miesięcy obierając go na przyjaciela domu, ze względu na to, że struktura tego domu przewiduje przy imponującej i przepięknej Dodo podobny etat. Po niejakim czasie luzuje bohatera angielski tenisista.

Trzecia część rozgrywa się w kraju — pod Warszawą, w Komorowie, w Podkowie Leśnej — już po powstaniu, akurat tam, gdzie w swoim czasie bohater jeździł z Lidką na wycieczkę, czy też na ucieczkę od swego świata. Spotyka ponownie, swoją Hanię wystrojoną, z prześlicznymi manierami, sztywną, z lekka już zmanierowaną, jako żonę młodzieńca z arystokratycznej rodziny. Przypadek sprowadza go do jej domu, ale bohater nie szuka sposobności, żeby pomówić w cztery oczy ze swoją dawną znajomą. Przeciwnie. Unika jej. I swoim zachowaniem doprowadza ją do ostatniej furii. Lidka wyprawia dziki skandal w publicznym miejscu. A tymczasem nadchodzi styczeń 1945 roku. Pod Warszawą następuje przełamanie frontu. Mąż Lidki w ostatniej chwili decyduje się na wyjazd razem z Niemcami, do Wiednia. Lidka nie. W Podkowie ukazują się pierwsi żołnierze i biało-czerwone chorągiewki. Bohater opowiadania i Lidka patrzą na to. — „Lidka odwraca ode mnie troszkę głowę, wyjmuje z kieszeni papierosa, nie patrząc podaje mi. Z wysokości kamiennego słupa, na którym stanęła, opiera się łokciem na moim ramieniu". — Jeszcze jeden widoczek z natury i powieść się kończy.

Ta scenka, w której Lidka opiera się łokciem, jest jedną z najczulszych scen z całej książki. Jest ich zresztą jak na lekarstwo. A mimo to książka jest intensywna pod względem uczuciowym. Pełna uczuć szczerych, uczuć czystych, ale które upatrują swój ambit w tym, żeby nie mówić o sobie i żeby nie wypalić się za wcześnie, zanim się nasilą, dojrzeją. Podczas pierwszej ucieczki z domu widok Lidki z gołymi nogami, brodzącej w rzeczce przyprawia bohatera na moment o dreszcz fizycznej czułości. — „Ale zaraz — pisze Dygat — otrząsnąłem się ze sunących w tym kierunku myśli, jak strąca się we śnie wampira, który wczepił się w plecy. Gdyby ucieczka z Lidką zakończyła się w tym rejonie, do którego pchnęła mnie przez moment fizyczna czułość, wróciłbym do domu tego jeszcze wieczora, upokorzony, pełen winy, przekonany o bezcelowości swojego istnienia i ostatecznie zbankrutowany". — Kiedy po latach Lidka go zapyta o ten wieczór, który im przeszedł tak niewinnie, przerywanym głosem powie: „To dlaczego ...dlaczego wtedy... tak się pan wobec mnie dziwnie zachowywał... zupełnie jakoś nie tak, jak się zachowuje mężczyzna wobec kobiety, która mu się podoba?" — bohater powieści Dygata tylko odmruknie: „A bo ja wiem..."

Lecz autor wie na ten temat więcej. I czytelnicy jego książki też się dowiedzą więcej. A raczej wyczują. A mianowicie to, że bohater „Pożegnań" miał niechęć do gadaniny na tematy uczuciowe, i że bronił się przed sprowadzeniem znajomości z Lidką, znajomości zawartej w tak buntowniczym momencie życiowym, na utarte i banalne drogi. I że w ogóle nasycony był pragnieniami, niejasnymi, niesprecyzowanymi pragnieniami, żeby świat cały stał się inny, stosunek człowieka do człowieka odmienił, a również stosunek człowieka do słów, które wymawia i które słyszy.

Książka Dygata jest książką nieśmiertelnie literacką. Przynajmniej w tym sensie, że do wielu postaci tej książki i do wielu sytuacji można w niej dorobić, i to bez większego trudu, całe wielkie drzewa genealogiczne. Dygat tchnie wyborną kulturą literacką, ale podobnie jak jego mistrz Witold Gombrowicz, pod którego wpływami początkował, w sięganiu po lektury okazał wiele wynalazczości. Po jego obu książkach wyraźnie znać, że Dygat jako czytelnik minął większość współczesnych pisarzy i prawie wszystkich tych, których czytywali jego rówieśnicy, i dobrał się do wcześniejszej półki. Do francuzów osiemnastowiecznych, Diderota, Woltera, Beaumarchais'go no i do Gogola. W „Jeziorze Bodeńskim" łatwo natrafić na całe strony pisane pod wpływem tego pisarza, o wpływach Gombrowicza, który też pod naciskiem tych samych pisarzy pozostawał, mówiłem. Ale tu następuje prawdziwe dziwo. Oto po zakończeniu procesu wchłaniania tych dawnych książek i dawnych stylów, proza Dygata brzmi jakoś szczególnie świeżo, szczególnie nowocześnie. To nie paradoks, ani żaden dziwoląg literacki. Nawracając do naszych ojców ryzykujemy, że zaczniemy trącić myszką, nawracając do naszych dziadów zdążamy w najlepszym kierunku, żeby się okazać zdumiewająco nowocześni.

Czym sprawia na nas Dygat wrażenie, że jest pisarzem nowoczesnym? Tempem, humorem i swoim wielkim intelektualnym sprytem. Ten spryt to pozostałość po dawnym intelektualizmie, tyle, że obecnie podawanym w pigułkach. Poza tym Dygat nowoczesny jest przez swój specyficzny nerw i przez trzymanie na wodzy uczuć, postaci, akcji. To jest u Dygata ta nowoczesność odziedziczona po dziadkach, po wspomnianej galerii dawnych pisarzy francuskich. Ale zarazem jego książka przywłaszcza sobie te właściwości z późniejszej literatury europejskiej, które z wspomnianymi wyżej cechami mogą bez zgrzytów spółżyć. A więc przede wszystkim posiłkuje się pewnymi skrótami w malowaniu sytuacji, charakterów czy krajobrazów. Znamy je z Prousta czy z Manna. Cóż im jednak było po skrótach, skoro skróciwszy do kilku słów opis drzewa czy chmury, opisywali potem przy zastosowaniu tej samej metody cały las czy całe niebo! Dygat przejmuje od nich to, co się da zawrzeć w jednym zdaniu, odrzuca to, co zawierały całe ich strony.

Jest mistrzem tła w dwu słowach, mistrzem dialogu złożonego z paru okrzyków. Buduje książkę prześlicznie, harmonijnie, bez naciągań, bez sztuczności. Historię tej iskierki miłosnej, której z obawy, aby nie zgasła w błocie, bohater nie daje się rozpalić w płomień, oraz przebieg owego kieszonkowego buntu przeciw porządkowi świata Dygat rzuca na ekran historii ostatnich lat i historii ostatnich wielkich przełomów, na ekran troszkę podbarwiony czerwonym kolorem. Policzki dygatowego mamisynka leciutko rumienieją od płomieni rewolucyjnych ogarniających jego serce. Ale czerwienieje to tło i to serce z pięknym umiarem. Dygat do tej sytuacji i do tego bohatera dobrał czerwień nie za gwałtowną, taką, która by w sumie nie wypadała ponad miarę i ponad duchowy stan jego bohatera. Toteż, kiedy jego bohater wybucha świętym gniewem, ów gniew harmonizuje z jego dąsem rodzinnoburczym, z jego dąsem — powiedziałoby się — światoburczymuchy, a zarazem harmonizuje z tym, co ostatecznie sprawiło, że pewnego ranka ten bohater Dygata mógł obudzić się en plein owej wolności — „nowej i nieznanej" — jak sam mówi.

W „Bratanku mistrza Rameau" Diderota w środku książki toczy się króciutka rozmowa pomiędzy owym bratankiem a autorem. Na temat szachów. Zdaniem Rameau istnieje we Francji najwyżej jeden, a co najwięcej dwu dobrych szachistów. Temu Diderot nie przeczy, wymawia jednak swemu oponentowi, że jest bardzo wymagający. Rameau odpiera ten zarzut powiadając: „W takich głupstwach jak muzyka, poezja, szachy, co komu po pośrednich stopniach. Dobra jest tylko doskonałość!" Czytając nową książkę Dygata nie dawało mi spokoju to zdanie. Ta lekka, śmieszna i niczego nie udająca książka na niejednym z czytelników robi wrażenie głupstwa. Jakiegoś bibelotu, obrazka, jakiejś zabawki. Ale jakież to głupstwo doskonałe. Może jeden człowiek potrafi dziś u nas takie pisać. Chętnie bym nawet za bratankiem mistrza Rameau powtórzył: może dwu. Cóż, kiedy nie widzę drugiego.

„Pożegnania" ukazały się jako pierwsza powieść z serii sześciu książek, którymi obsłuży w bieżącym roku swoich członków Klub „Odrodzenia". Nie będę powtarzał tu ani powodów, które mnie skłoniły, by się do tego Klubu zapisać, ani nie wyliczę tych bardzo prostych warunków, które trzeba spełnić, żeby stać się członkiem. Powiem tylko na zakończenie moich wrażeń z pierwszej książki klubowej, że spędziłem nad nią jeden z najprzyjemniejszych wieczorów lekturowych, a skończywszy nie odłożyłem jej na półkę, lecz zaglądam do niej delektując się tymi czy innymi scenkami, sprawdzając jak są napisane, przyglądając im się po kilka razy tak jak człowiek się przygląda sztuczkom prestidigitatora. Takie wszystko w tej książeczce jest kształtne i zręczne.

Tadeusz Breza

*) Klub Literacki „Odrodzenia". 1. **Stanisław Dygat**, Pożegnania. (Kraków, „Czytelnik". 1948;

Listy paryskie

Listy paryskie * Listy paryskie * Listy paryskie

LOUIS ARAGON

Kronika deszczu i pogody

Uwierzyłem wreszcie w pogodę; gdybyście wiedzieli, jakie to wstrząsające widzieć sto flag francuskich w Bukareszcie, robotników węgierskich śpiewających Marsyliankę, albo cały Wielki Teatr w Sofii, który stojąc krzyczy: „Niech żyje Francja"... Uwierzyłem wreszcie w pogodę.

Powróciliśmy do Paryża właśnie jesienią. Jesienią czterdziestego siódmego... Sto lat minęło, jak pisał wygnaniec Herzen:

„Jesienią życie Paryża staje się dla mnie uciążliwe... Zastój w literaturze, zastój w teatrze, zastój w polityce, zastój w la Tribune, martwota wszędzie; tu Guizot, tam znów dziecinny bełkot opozycji, to straszne! a z daleka gdzieś, tam w dole, rozlegały się niekiedy przerażające jęki, jakby wydobywały się z potężnej piersi. Ale na zewnątrz Paryż przedstawiał widok wygasłego krateru, który przeobraził się w bagno i brud moralny... Korupcja, kupczenie godnościami parów i odznaczeniami, zjednywanie sobie ministrów, morderstwa w rodzinach książęcych, fałszowanie wstępów do Tuillerie, rabowanie lasów przez króla, przyłapanie ministra sprawiedliwości w domu o podejrzanej reputacji, wypędzenie królewskiego syna z domu szanowanego generała z powodu niewłaściwego prowadzenia, oto co było przedmiotem artykułów i rozmów. Na dowody oskarżycielskie deputowani odpowiedzieli głosując za wyrażeniem uznania ministrom, których łajdactwa zdemaskowano..."

Było to sto lat temu. Jakie podobne temu zestawienie mogłoby zilustrować naszą jesień. Nieco dalej omawia Herzen sytuację, w jakiej znalazła się dzięki Guizotowi Francja z końcem 1847 r...

„Cały wpływ, jaki miała Francja na Europę, zaprzepaściły niskie interesy dynastii, sympatie ludu poświęcono dla usprawiedliwienia hiszpańskich mariaży i rewolucyjnej zasady tronu lipcowego. Francja nie mogła wznieść się do wysokości, na jakiej się znajdowała dziesięć lat temu..."

Kto powraca z podróży po Bałkanach, ten wie, w jaki sposób ciasna dyplomacja, zaprzedana interesom „dynastycznym" dawnych właścicieli kopalni borskich czy fabryk Skody, likwiduje właśnie francuskie wpływy w tych krajach. Jak pewna kasta urzędników i wojskowych, zaledwie otarłszy topór prowadzi pod naszym sztandarem, tym spod Valmy i z Paryża, który powstał w 44 r. — pod godłem Narodu — politykę Trumana i Bevina, a nie politykę francuską. W jaki sposób stara się usprawiedliwić powstańcze pochodzenie IV Republiki, nacjonalizację, sprawiedliwość narodową, która ukarała Lavala, lecz zachowała Maurrasa i Petaina. W jaki sposób zamiast się oprzeć na sympatiach ludów, rząd nowych Guizotów gotuje Francji stanowisko drugiego rzędu w systemie, który handluje narodami i ich uczuciami.

Już sto lat temu Herzen wiedział o tym i mówił to, co zawsze jest prawdziwe: „Przeznaczenie Francji jest tylko wtedy wielkie, kiedy jest odbiciem tego, co chcą w niej widzieć narody".

Odbiciem tego, jak wy ją sobie wyobrażacie, moi przyjaciele, którzy kiedy wróg był u nas, czytaliście z tym samym żarem Charlesa Péguy i Gabriela Péri, dlatego że jeden z nich mówił:

„Zapominacie, nie chcecie uznać, że jest mistyka republikańska; zapominanie czy nie uznawanie jej, nie zmieni faktu jej istnienia. Ludzie giną dla idei wolności, jak ginęli za wiarę". A drugi:

„Za chwilę przygotuję śpiewające jutro. Niech żyje Francja".

Francja, w którą wierzę, czy w czas pogody czy deszczu. Francja, o której nie mogę zwątpić.

Ale tej jesieni 47 r. liście, którymi nas przyjął Paryż nie były to czerwone, melancholijne liście kasztanu; w domu na mahoniowym stole czekała prasa z długiego lata nieobecności. Na chybił trafił otworzyłem ją i nic nie mogłem zrozumieć; zgubiłem wątek felietonu.

Nadto nie poznawałem tonu języka. Czy to miała być ta pełna uniesienia Francja, której imię wycisnęło łzy z oczu przewodniczącego zadrugi obok olbrzymiego, zaledwie ukończonego kościoła, w którym Aleksander Serbski umieścił groby Karageorgiewiczów, a po śmierci obok nich spoczął?

Czy to był ten język francuski, którego studenci z Moskwy tak chętnie słuchają. Co się właściwie stało?

Pewnego dnia będą historycy badać ten gwałtowny upust plugastwa, które zalało nas latem 47 r. To nagłe zatrucie języków i serc... O moja Francjo, jakże wydawałaś się piękna nad brzegami morza Czarnego!

Aby pocieszyć się wobec tego zalewu nieczystości, tej zgnilizny prasy, tego codziennego odoru, który pozwala przypuszczać, że wszystkie ścieki Francji i Nawarry zostały gwałtownie zatkane, aby sam siebie przekonać, że to nie jest wypadek bez precedensu, chcę tu przytoczyć parę linijek z 1871 r.:

„Z jakiego fabularnego sparzenia ślimaka z pawiem, z jakich genez antytetycznych, z jakich wydzielin gruczołowych, mogła powstać np. taka rzecz, jak p. Gustave Courbet? Pod jaką pokrywą, z jakiego gnoju, z jakiej mieszaniny piwa i wina, żrącego śluzu i nabrzmiałej opuchliny mogła się rozwijać wydająca dźwięki owłosiona dynia, ten brzuch estetyczny, wcielenie głupiego i nieudolnego „Ja".

To podpisał Aleksander Dumas syn i o ile nas pamięć nie myli bieg czasu nie okrył go za to hańbą. Być może że stąd czerpią odwagę „Paroles Françaises" i „Je suis partout" a ja moje przekonanie, że podłość i niegodziwość nie mogą się doskonalić w nieskończoność. I że wszyscy synowie Dumas, jacy istnieją na kuli ziemskiej, nie mogą zbrudzić tej wielkiej fali na płótnie ani pełnego marzeń atelier, gdzie na zawsze Charles Baudelaire spogląda na wszechświat łań i dziewcząt ociężałych jak miłość, która przeżyła malarza z Ornans, ani tego wiejskiego pogrzebu, tajemniczego jak rzeczywistość...

Jednakże żyjemy w świecie takim jaki jest, nie w naszych snach. A w tym świecie matactwa mają się tak dobrze; widzi się, że jedna i ta sama osoba wydaje dwa dzienniki wieczorne, jeden o tendencjach lewicowych, drugi otwarcie przeznaczony dla klienteli z Vichy. Pierwszy z nich może otrzymywać 12 milionów z funduszy D.G.E.R.[1]) od pułkownika Passy, przyznaje się do tego we Francji ale ścigą tych, co powtarzają to w Belgii.

[1]) faszystowska organizacja de Gaulle'a.

Drugi, którego istnienia nie usprawiedliwiają te fundusze, używa wszelkich sztuczek, aby połączyć ludzi z Monachium, Abetz i innych miejsc: można tam spotkać pacyfistów z „Canard" i „Crapouillot" ocierających się o Clément Vautela. Nie da się zaprzeczyć, że jeden z ich starszych wspólników z owych czasów ugania za budżetem dla wojskowych, którzy nie mają środków, aby godnie spiskować przeciw Republice.

Otóż w „Ecrit" (str. 149-50) podczas wojny Alan Laubreaux opowiada, co następuje:

Z Robertem (Brasillach) u Piotra Gaxotte. Gaxotte jest ponury. Jego usta są cierpkie. Rozpoczął z nami rozmawiać z gorzkim, niespokojnym, przekonywującym ożywieniem. Mówi nam o niechęci do wszystkiego. Rozmowa przechodzi na Lucjana Rebatet, który według ostatnich wiadomości, jakieśmy mieli od niego, kierował pracami przy wierceniu na górskiej drodze, od strony Briançon.

Gaxotte: Mówią nam: Biedni Francuzi, jeżeli Niemcy zwyciężą jaki będzie wasz los? Zapytuję, co mogłoby się gorszego przydarzyć takiemu człowiekowi jak Rebatet niż kierowanie wierceniem na drodze. Straszy się nas perspektywą obozów koncentracyjnych. Przecież wszyscy Francuzi są już od września w obozach koncentracyjnych! Mówi się nam jeszcze, że zwycięstwo Niemiec odbierze nam wolność myśli i słowa. Jaką wolność? Ja myślę tak jak Niemcy. To mogłoby przeszkadzać Albertowi Bayet, nie mnie".

Jest interesujące, że zwycięstwo Francuzów również nie krępuje pana Gaxotte. Ani kilku innych w „Intransigeant" i gdzie indziej. P. Gaxotte ironizuje, że w przedwojennej „Humanité" czytał, zdania o Lifarze, jako dobrym tancerzu. Nie znaczy to, aby dziś temu zaprzeczano, ale dla p. Gaxotte pozostało to jedyną prawdą, która się liczy, i nie zawstydza go zachowanie Lifara w czasach Niemców, skoro myślał jak oni. I jeżeli jego dziennik wysuwa między innymi także przeciwko mnie artykuły Drieu La Rochelle'a, które ukazały się w prasie Doriota, to mnie zupełnie nie krępuje, ponieważ ani w 1940, ani dziś nie myślę jak Niemcy. Ale kiedy jakiś Galtier Boissière nazywa „L'Amicale des anciens FTPF"[2]) związkiem eks-ludzi czynu, to mnie żenuje, i wyobraźcie sobie, żenuje mnie bardzo dla przyczyn, które byłoby bezużyteczne wyjaśniać we Francji 1947, mimo agentów - prowokatorów, bo Francja nie myśli jak Niemcy.

Louis Aragon

przełożyła: **Maria Stulgińska**

[2]) organizacja patriotów.

Literatura w proszku

Zza oceanu przyszła także do Francji moda na powieści „kondensowane". „Reader's Digest", obok artykułów politycznych, gospodarczych, naukowych czy kulturalnych, obok „złotych myśli", ciekawostek i anegdot, zamieszczał na końcu dwie powieści, skóndensowane do rozmiarów kilku stron. Pomysł ten nie jest nowy, powstał już bowiem w połowie XIX wieku we Francji. Autorem jego jest Emile de Girardin, twórca prasy pięciocentymowej. Ameryka tylko ten wynalazek „udoskonaliła".

W roku ubiegłym powstały we Francji, na wzór amerykański, dwie firmy wydawnicze, które zajęły się kondensowaniem powieści współczesnych. Jedna z nich, „Succès", skraca powieści francuskie, druga, „Omnibook" — amerykańskie. Poszczególne zeszyty ukazują się co miesiąc i przynoszą publiczności „esencję" kilku powieści.

Zagadnienie „kondensowania" powieści pisarzy żyjących nie stało się od razu przedmiotem dyskusji publicznej, uważano bowiem, że jest to prywatna sprawa tych, którzy, nie szanując swej twórczości, zgodzą się na profanację własnego utworu. Gwałtowny spór wybuchł dopiero wówczas, gdy wzięto się do „kondensowania" arcydzieł literatury. Inicjatywę w tej dziedzinie wykazała firma wydawnicza Arthème Fayard. Na pierwszy ogień poszła „Manon Lescaut" Prévosta i „Szuani" Balzaka.

W OBRONIE PUŚCIZNY LITERACKIEJ

Wielu pisarzy, przede wszystkim tych, którzy należą do starszej generacji, wystąpiło ostro przeciwko temu atakowi na francuską puściznę literacką. W czasopismach literackich podjęto kampanię przeciw powieściom skondensowanym. W dyskusji zabrali głos krytycy i pisarze. Z czasopism dyskusja przeniosła się do rozgłośni radiowych.

Dlaczego wystąpiono przeciwko tej modzie?

Oddajmy głos jednemu z pisarzy, który wezwał kolegów po piórze do wypowiedzenia się w tej sprawie. Jest nim prezes francuskiego związku literatów, Gérard Bauer. Jako podstawę dyskusji formułuje on pytanie: „Czy oddanie dzieł literackich na własność publiczną dopuszcza takie przywłaszczenia, takie zmiany; czy służy pamięci pisarza zniekształcanie jego dzieła, redukowanie go do schematu dziecinnego dla zabawy tłumów?" On sam uważa takie praktyki za karygodne nadużycie, a związek literatów wytoczy proces, by ustalić obowiązek państwa wobec dzieł ducha, jeżeli sami pisarze uznają to za stosowne. Inni literaci domagają się również ustalenia przepisów o ochronie publicznej puścizny literackiej, poszanowania prawa zmarłych pisarzy do swej twórczości.

W dyskusji, jaka się następnie wywiązała, wysunięto następujące zastrzeżenia. „Kondensowanie" artykułów, zawierających wiadomości rzeczowe, ewentualnie dzieł dydaktycznych i dokumentarnych, można ostatecznie uważać za dopuszczalne. Ten sam proceder jest jednak przestępstwem wówczas, gdy chodzi o dzieła sztuki. Wyrywanie poszczególnych frazesów, zdań, rozdziałów z dłuższego kontekstu i przystawianie ich do siebie w nadziei, że wszystko będzie się trzymać, nie może dać pozytywnych wyników z punktu widzenia sztuki. Taki tekst, poprawiony, zmieniony, przekształcony jest zdradą dzieła oryginalnego. Uproszczenie intrygi, akcji jest obaleniem proporcji ustalonych przez autora. Zmienia się wówczas zupełnie rytm opowiadania; zanika to, co nazywamy „dojrzewaniem" opowiadania. Czytelnik, który między jedną stacją a drugą pochłonie powieść, nie uczestniczy w losach bohaterów. Wysiłek pisarza idzie na marne. Nie ma miejsca na zarysowanie charakterów, na psychologię. Niech ktoś spróbuje „skondensować" Prousta. Można zachować z grubsza główne zarysy akcji, jej zasadniczy przebieg, ale i tu narzuca się pytanie, co kondensować np. u Millera: sceny egzotyczne czy słabe fragmenty intrygi?

Zniekształceniu ulega także styl. Z każdego więc punktu widzenia kondensowanie dzieła literackiego jest jego okaleczeniem. Czytelnik, który pozna je w tej formie, nie nabierze chęci do poznania oryginału.

Wydawnictwa kondensowane są wreszcie spekulacją czysto handlową, obliczoną na zysk i nie mają na celu szerzenia kultury literackiej wśród mas. Nie przyczynią się do rozszerzenia ani do pogłębienia kultury, dają bowiem utwory odarte ze wszystkich wartości artystycznych i wdrażają do lektury, pozbawionej wszelkiego wysiłku umysłowego. Dlatego ich działanie może dać fatalne rezultaty, jeśli idzie o kulturę ludową.

CO MÓWIĄ ZWOLENNICY KONDENSOWANIA?

Argumenty „za", które w głównej mierze sformułowali wydawcy — Raymond Schalit („Succès") i Fayard, są liczne i wskazują na to, że rzecz przygotowano z namysłem. Oto one.

Jeżeli wytacza się proces literaturze kondensowanej w imię sztuki, to jakże można się pogodzić z wulgaryzowaniem arcydzieł malarstwa w formie reprodukcji, zmniejszonej i ograniczonej do dwóch barw. Trzeba ustalić czy to jest świętokradztwo, czy też pożyteczna inicjatywa. Dlaczego aprobujemy selekcje muzyczne, mimo że muzyka jest sztuką czystą, pozbawioną tych elementów intelektualnych, jakie znajdujemy w literaturze. Chcąc poznać sztuki plastyczne, nie zawsze mamy możność zwiedzać muzea i oglądać budowle, częściej posługujemy się albumem.

Literatura skondensowana nie chce bynajmniej zastąpić dzieł oryginalnych, ogranicza się tylko do rozumnej selekcji, która ma dać wyobrażenie o istotnych wartościach utworu. Jest to jakby antologia, a ta forma jest na ogół przyjęta, jeżeli idzie o poezję. Znamy także wybrane fragmenty z dzieł klasycznych prozą, jak również streszczenia w podręcznikach szkolnych.

Mówi się, że kondensowanie stwarza w dziele luki, ale przecie te luki i tak już istnieją. Pomiędzy rozdziałami bowiem tworzy autor dowolne przerwy.

Do tych argumentów literackich dołączają się także argumenty gospodarcze. Dzisiaj przeciętny Francuz nie może sobie pozwolić na drogą książkę. Wydawca nie może mu zaproponować pełnego dzieła po niskiej cenie. W tych warunkach kondensowanie kilku dzieł w jednej małej i taniej książeczce daje jedyną możność śledzenia twórczości współczesnej i stanowi najlepszy przewodnik literacki dla przeciętnego czytelnika.

Do tych uzasadnień trzeba jeszcze dorzucić głosy pisarzy — zwolenników kondensowania, m. i. tych, na których dziełach dokonano już operacji. Przyznają oni, że skróty są zręczne i sumienne. Wybrane frazesy, zdania, paragrafy i fragmenty wiążą się z sobą. Pisarz wyczuwa, że to jego utwór — jego temat i styl. Co więcej, dodają z humorem, skrót taki daje lepsze pojęcie o utworze aniżeli stronnicze sprawozdanie krytyka, który podkreśla to, co mu się w dziele sztuki podoba albo nie podoba. Trzeba by więc wytoczyć proces krytyce, która także dokonuje swoistej selekcji, i to nie obiektywnej.

Jeżeli utwór skondensowany wzbudzi zainteresowanie czytelnika, ma on zawsze możność zakupienia oryginału. Trzeba jednak wyzyskać wszystkie możliwości, ażeby dzieło udostępnić jak największej liczbie osób. Gorzej byłoby, gdyby nikt nie czytał w ogóle. Lepiej więc dać wolną rękę wydawcy, któremu autor powierza swój utwór do handlowej eksploatacji. Tym bardziej, że w chwili, gdy dzieło robi „karierę handlową", autor zdążył się już od niego oderwać i ma prawdopodobnie na warsztacie nowe, które go pochłania. Wydawnictwa skondensowane można w końcu uważać za małą historię literatury współczesnej, wstępna notatka daje bowiem zasadnicze informacje o pisarzach.

Jeden z pisarzy rzuca wreszcie sceptyczną uwagę, że trzy czwarte dzisiejszych powieści francuskich zasługuje jedynie na „kondensowanie". Najważniejszym elementem powieści jest fabuła, ta zaś nie gubi się w skrócie dzieła.

A CZYTELNICY?

Kiedy wokół tej mody literackiej toczy się dyskusja, powódź kolorowych książeczek zalewa kioski i witryny księgarskie. Nowa kultura „na rabat" rozlewa się wśród mas. W pociągu czy w metro widać głowy pochylone nad „Succesami" i „Omnibookami". Publiczność pochłania tę literaturę, spreparowaną według formuł, wypracowanych w fabrykach amerykańskich. W wieku pośpiechu nikt nie lubi lektury długiej. Każdy szuka strawy łatwej, przygotowanej do natychmiastowego użycia, jak konserwy. Powieści skondensowane są ostatnim krzykiem mody. A mało kto przecie usiłuje walczyć z własną epoką i modą. Kondensowane niebezpieczeństwo zagraża kulturze francuskiej. Odruchy ducha krytycznego są coraz słabsze. Człowiek coraz częściej myśli sloganami, frazesami, które kiedyś usłyszał lub przeczytał. Epidemia kondensowanej kultury „made in America" szerzy się coraz bardziej. Ta epidemia, u której początku był „Reader's Digest".

Jak mało krytyczna jest publiczność, świadczą cytowane przez jeden z tygodników paryskich głosy czytelników. „Reader's Digest", według ich zdania, nie ogłupia czytelnika, ani nie zawiera w sobie nic niemoralnego. Jest jedną z najlepszych publikacji aktualnych, „rozszerza horyzonty i wyrabia społecznie". W tym magazynie może każdy znaleźć coś, co go interesuje — artykuły oryginalne i „pouczające".

Z tych kilku wypowiedzi widać, jak głęboko zapuściła korzenie w masach czytelniczych propaganda panamerykańska. Łatwowierność czytelnika przeciętnego wyzyskano umiejętnie. Niechętny do najmniejszego wysiłku myślowego, spożywa pokarm, przeżuty już przez „Reader's Digesty". Trucizna działała. Stary kontynent, mający za sobą wieki postępu i rozwoju, przeżywa inwazję „kultury" amerykańskiej, seryjnej, uproszczonej. W tego rodzaju kulturze publiczność nie dojrzewa i nie może dojrzeć do zrozumienia dzieła sztuki, bo ono samo schodzi do publiczności w formie przystępnej i lekko strawnej. Witaminy literackie sprzedaje się w formie wysuszonej i prasowanej. Nic dziwnego, że w Ameryce magazyny literackie i „adaptacje" powieści można nabyć w aptece.

Do Polski powódź „Reader's Digestów" i zeszytów „kondensowanych" jeszcze nie doszła. Ostatnia fala ogarnęła Francję. Ale niebezpieczeństwo amerykańskie zagraża całej Europie. I o tym trzeba pamiętać!

Stanisław Gogłuska

CHAPLIN—VERDOUX CZYLI ZBRODNIA I POLITYKA

Temat poddał Chaplinowi Orson Welles. Gdyby był go zrealizował sam, zobaczylibyśmy mocne, krótkie, treściwe obrazy o rytmie tak szybkim jak rytm naszego życia. Film jednak nakręcił Chaplin, a Chaplin nie zwraca uwagi na technikę. U niego aparat nie porusza się ani zbyt często, ani zbyt szybko, plan nie zmienia się, jeśli nie wymaga tego konieczność wypływająca z treści, jego język nie jest kinematograficzny. „Monsieur Verdoux" mógłby zostać miejscami całkowicie przeniesiony na scenę. Charlie Chaplin używa swego własnego, najprostszego, najłatwiejszego, najzrozumialszego, chaplinowskiego języka.

W latach 1914—1928 to był niemy język wagabundy. Potem film nauczył się głosu, społeczeństwo przeszło ewolucję i Chaplin stał się szarym robotnikiem dzisiejszych czasów, później dyktatorem, wreszcie przeciętnym panem Verdoux. Więc już nie nosi melonika, laseczkę zmienił na wytworny parasol i chodzi w ładnym, porządnym ubraniu. Część krytyki francuskiej uważa, że największą zbrodnią pana Verdoux było zabicie Chaplina, ale to nieprawda. Chaplin nie zginął przez to, że zmienił wąsik czy chód. Chaplin żyje i żyje bogatszy, bo zespolony z tym nowym Chaplinem, z tym panem Verdoux, którego stworzyło społeczeństwo.

Pana Verdoux stworzyło społeczeństwo z chwilą, kiedy zabrało mu chleb. Do czasu wielkiego kryzysu lat 1929/30 pan Verdoux był spokojnym i uczciwym urzędnikiem banku, w którym pracował od trzydziestu lat i zrodził się dopiero wówczas, gdy mu bez żadnej rekompensaty i bez żadnej podzięki wymówiono pracę. Nie jest oburzony ani złamany, bo długo był w banku i wie, że interes jest interesem, a więc nie zna litości. Ale pan Verdoux ma na pół sparaliżowaną żonę i kilkoletniego synka, których kocha nad życie, wspaniały ojciec i przykładny mąż, więc pan Verdoux wprowadza w czyn zasady i mądrość społeczeństwa, w którym żyje, zasady, których nauczył się podczas swej kariery urzędnika bankowego. Pan Verdoux żeni się z kobietami, które wkraczają w okres drugiej młodości, wybiera tylko kobiety zamożne, potem je zabija, a ciała spala w piecu zainstalowanym w swoim magazynie dzieł sztuki. Oczywiście widz nie jest świadkiem zbrodni. Wie, że się ona spełniła, gdy widzi pełne obawy drgnięcie twarzy pana Verdoux, kiedy ktoś puka do drzwi tuż po skończonym „zabiegu", wie, że się zbrodnia spełniła po szybkim, błyskawicznym ruchu palców wykwalifikowanego kasjera, liczącego „zarobioną" sumę. Potem telefon w sprawie kupna akcji, zatarcie rąk po dokonanym interesie i już myśl o nowym. Zbrodnia dokonuje się zawsze za kulisami. Świat widzi tylko spokojnego, porządnego człowieka, liczącego pieniądze.

Do zbrodni pchnęło pana Verdoux społeczeństwo, wykluczając go; zbyt słabego, poza swój nawias, umiejętnie wykonana jednak zbrodnia umożliwia mu wstęp do tego społeczeństwa i to na wyższy niż uprzednio szczebel. Ta sama zbrodnia, gdy się nie uda i wyjdzie na jaw, wykluczy go ze społeczeństwa już na zawsze, bo pan Verdoux zostanie skazany na karę śmierci. Zgubiła go chwila litości wobec ubogiej, nieszczęśliwej dziewczyny, którą spotkał na ulicy i zaprosił do siebie, by wypróbować na niej nową truciznę. Ta dziewczyna, przedłużenie, że się tak wyrażę, wszystkich biednych i nieszczęśliwych panien ze wszystkich dawnych filmów Chaplina, wywołuje jego litość. Moment litości i odstawienia trucizny jest początkiem zguby Verdoux, bo początkiem rezygnacji zbrodniczego postępowania wobec świata. Pan Verdoux rezygnuje więc z zabicia swojej, którejś z kolei żony (tym bardziej, że to zabójstwo szło mu bardzo nieporęcznie i kilkakrotne jego próby skończyły się niepowodzeniem), pozostawia tę żonę przy życiu i delikatnie i słodko „smali cholewki" do nowej ofiary. Delikatność i subtelność postępowania są tylko środkiem do ułatwień w przeprowadzaniu interesów. Tym razem jednak interes do skutku nie dochodzi — na ślubie znajduje się przypadkowo ostatnia żyjąca żona pana Verdoux, który musi na skutek tego uciec, narażając się na podejrzenia. Los pana Verdoux zazębia się teraz z losami ludzkości — obydwoje idą ku zgubie. Pana Verdoux nie chwyta policja, ale w taśmę filmową niespodziewanie wpada Hitler, Mussolini, ryczące masy, dodatki pism o Hiszpanii, krach finansowy znowu rujnuje go zupełnie i potem już nie ten sam Verdoux ukazuje się naszym oczom. Stracił żonę i syna, jest złamanym, zrezygnowanym starcem. Chce go uratować biedna niegdyś dziewczyna, która jest dziś żoną milionera, ale panu Verdoux już wszystko jedno. Pokazał, że można żyć i prosperować zbrodnią. Chaplina nie interesują już jego dalsze możliwości, Verdoux może zginąć. Verdoux musi zginąć. Już nie jest bogatym i szanowanym zbrodniarzem — jest złamanym, bezsilnym człowiekiem. Verdoux musi zginąć. Mali zbrodniarze są zbyt słabi, by mogli wytrzymać konkurencję wielkich. Verdoux musi zginąć. Kontynuował interesy na małą skalę i indywidualnie. Zbrodnie są tolerowane, jeśli są wielkie i zorganizowane. Wtedy stają się mitami i przechodzą do historii. Zbrodniarze są szanowani, jeśli jako ludzie wielkich afer potrafią przeprowadzić morderstwa milionów. Stają się wówczas bohaterami i dzieci uczą się o nich w szkołach. Monsieur Verdoux nie prowadził wojen, ani ich nie organizował, nie był fabrykantem broni i chciał żyć spokojnie. To samo społeczeństwo, które wykluczy pana Verdoux, chce wykluczyć ze swego grona Chaplina.

Chaplin piętnuje społeczeństwo i biczuje każdym ruchem, każdą miną, każdym słowem. Czyni je winnym przez sam fakt zbrodniczego istnienia pana Verdoux. Społeczeństwo skazuje na śmierć tego, który się nie poddał i uczynił je winnym swoją zbrodnią. Społeczeństwo spełni jeszcze tylko swój ostatni wobec niego obowiązek — przychodzi ksiądz, którego się Chaplin pyta, czym mu może służyć, podają mu papierosa i rum, który po raz pierwszy w swoim życiu — bo nigdy nie pił alkoholu — kosztuje przed śmiercią. Ostatnie chwile przed egzekucją to chwile Sokratesa powściągliwego w słowie i śmierć „Cudzoziemca" Camusa — z obojętnością, pogardą i świadomością mały, malutki między dwoma potężnymi policjantami, zgarbiony — plecy grają w tej scenie — w białej koszuli, idzie pan Verdoux w dal. Stara, znana droga Chaplina.

Mariusz Margal

Kartki z dziennika lektury

Pochwała stylu

„Słowu nie wolno być większym niż jego treść pojęciowa czy emocjonalna — wolno mu być mniejszym. Ale choćby najmniejszym było i najskromniejszą wyrażało treść, ma sięgać niepostrzeżenie ostatecznych zagadnień życia na ziemi“.

Maria Dąbrowska
„Wiatr w oczy“

Maria Dąbrowska, zwłaszcza jako autorka „Nocy i dni“ oraz tomu opowiadań „Znaki życia“, należy do tych nielicznych pisarzy, których, w stosunku do lektur innych, najbardziej nawet porywających, czytuję w rytmie zwolnionym i w charakterze — trudno to inaczej określić — zawodowym.

W sposób ten sam, chociaż ze względów różnych, czytam zazwyczaj „Wojnę i pokój“ i „Annę Kareninę“, niektóre stronice Prousta, „Buddenbrooków“ i „Czarodziejską górę“, kilka opowiadań Iwaszkiewicza. Bardzo mi są bliscy Dickens, Balzac lub Prus z „Lalki“ i „Faraona“, lecz ilekroć do nich powracam — bez zastrzeżeń pozwalam sobą kierować nurtowi narracji i towarzysząc losom małego Copperfielda, ojca Goriot lub Ramzesa, nie sprawia mi większej trudności zapomnieć o zawodzie własnym. Natomiast przy lekturze Manna najbardziej mnie bodaj interesuje pisarskie rzemiosło, śledzenie w tekście tak nieraz trudnych do wychwycenia elementów konstrukcyjnych, ciekawość wreszcie zawodowa, w jaki sposób i jakimi środkami „zrobiony“ na przykład został opis Chrystiana Buddenbrooka lub dialog pomiędzy Hansem Castorpem i panią Chauchat. Od przymiotników, których używa Balzac, opisując antykwariat, salon arystokratyczny lub przeobrażenia Lucjana de Rubempré w paryskiego dandysa, nieporównanie ciekawszy jest obraz ukazanych ludzi, ich namiętności i wzajemnych stosunków. Za to przymiotniki Tomasza Manna wydają mi się nie mniej pasjonujące niż dzieje upadku mieszczańskiej rodziny, lub historia sanatoryjnych przeżyć i doświadczeń „dziecięcia losu“, jak zwykł był swego ucznia nazywać Settembrini. Sądzę, że każdemu pisarzowi w taki właśnie zawodowy sposób bliscy bywają pisarze inni i każdy twórca w kilku co najmniej książkach poszukuje takiej doskonałości artystycznych osiągnięć, dla której we własnej pracy nie znajduje podstaw ani dość mocnych, ani trwale przekonywających.

„Noce i dnie“ czytałem kilkakrotnie, ostatni raz chyba w drugim, może w trzecim roku wojny. Ale ponieważ książki, które z tych czy innych względów są specjalnie sercu bliskie, za każdym razem czyta się na nowo, do ponownej lektury dopiero co wznowionych dwóch pierwszych tomów cyklu *) zabrałem się z pewnym niepokojem. Ale już po kilkunastu stronicach proza Dąbrowskiej promieniować poczęła tymi samymi urokami, których dostarczała była przed laty kilkunastoma i później. Jeśli dalsze tomy „Nocy i dni“, szczególnie trzeci tom „Miłość“, mogą budzić pewne zastrzeżenia, nie zawsze dorównując zwartością dwóm pierwszym, to „Bogumił i Barbara“ oraz „Wieczne zmartwienie“ ukazują kształt artystyczny o doskonałości tak harmonijnej, iż równej jemu trudno by znaleźć nie tylko w dwudziestoleciu minionym, lecz i w całej naszej prozie dziewiętnastowiecznej. Byłbym przede wszystkim skłonny widzieć w prozie Dąbrowskiej najwyższe w naszej literaturze powieściowej osiągnięcie stylistyczne.

Najlepsze nasze tradycje prozatorskie, jakimi w swoim czasie były proza klasyków, Mochnackiego, listów Słowackiego i Krasińskiego, rozwijały się niestety na marginesie beletrystyki. Gdy Mochnacki w swojej publicystyce i w „Powstaniu narodu polskiego“ potrafił nasycić prozę taką giętkością, która swobodnie służyć mogła myślom i uczuciom, powieść nasza grzęzła w niedołęstwie stylistycznym Niemcewicza i Skarbka. A jakaż ogromna różnica pomiędzy prozą listów Słowackiego i prozą Rzewuskiego lub Kraszewskiego! Znów zdobycze językowe Sienkiewicza, Orzeszkowej i Prusa ugrzęzły niebawem na mieliznach przybyszewszczyzny, żeromszczyzny i innych stylistycznych schorzeń młodopolskich w rodzaju tych, które zostały utrwalone w „Próchnie“ i w „Oziminie“. Na dobrą sprawę, po okresie kadenowskiego ekspresjonizmu i powolnym wygasaniu fatalnych tradycji młodopolskich, dopiero lata trzydzieste poczęły się w naszej prozie zaznaczać wyraźnym powrotem do stylistycznej równowagi, prostoty i klarowności. Za wzorowych stylistów tych lat zwykło się uważać Nałkowską z późniejszego okresu jej twórczości, Iwaszkiewicza po „Pannach z Wilka“, Parandowskiego i po „Ludziach stamtąd“ Dąbrowską. Ostra i oszczędna precyzja Nałkowskiej najpełniejszy swój wyraz osiąga w analizie psychologicznej i w intelektualnych sformułowaniach, zmysłowy styl Iwaszkiewicza najprzydatniej służy kameralnej formie opowiadania, styl zaś Parandowskiego, wyszukany i po flaubertowsku wypracowany, najkorzystniej daje się poznać w essayu. W porównaniu z tymi trzema tak bardzo od siebie odmiennymi formami językowymi styl Dąbrowskiej wydaje się i wszechstronniejszy i pełniejszym artyzmem nasycony. Epicka narracja Dąbrowskiej wyraźnie nawiązuje do najlepszych w tej mierze osiągnięć z drugiej połowy XIX wieku, lecz powtarzając ich zdyscyplinowaną przejrzystość i logikę składni, jest od nich bogatsza i o słownictwo i o szerokość artystycznej skali w przedstawianiu zarówno świata zewnętrznego, jak i wewnętrznych przeżyć człowieka.

Mało jest książek, w których tak jak w „Nocach i dniach“ treść oraz sposób jej wyrażenia byłyby ze sobą w równie doskonałej harmonii. Poprzez kadencję tej szlachetnej prozy i budowę zdań, a również poprzez zawsze najprostsze i nieomylnie trafne nazwanie zjawisk, rzeczy i uczuć przepływa to samo tchnienie ludzkiej mądrości, które dziejom Bogumiła i Barbary, wywołanym ze spraw codziennego życia, nadaje wymiary wielkiej epopei o losach człowieka, jego radościach i cierpieniach.

Wydaje mi się, że poza „Lalką“, „Faraonem“ i sienkiewiczowską „Trylogią“ nie ma w naszej prozie powieści, która by z taką siłą i wyrazistością jak „Noce i dnie“ wznieść potrafiła swój własny świat równie nieomal prawdziwy i o równie rozległych ludzkich i społecznych perspektywach, jak samo życie. Więc też jak do wielkiego obrazu doświadczeń ludzkich podchodzi do „Nocy i dni“ większość czytelników. Ale można również czytać cykl powieściowy Dąbrowskiej inaczej. Jako lekcję prozy, lekcję najpiękniejszej polszczyzny i najdoskonalszego artystycznie epickiego stylu. Jakaż to wówczas ożywcza i pasjonująca lektura! Można do niej powracać wielokrotnie i za każdym razem czuć się na nowo wzbogaconym.

Jerzy Andrzejewski

*) *Maria Dąbrowska.* Noce i dnie. Tom I, Bogumił i Barbara, str. 278. Tom II, Wieczne zmartwienie, str. 277, Czytelnik (Kraków), 1947.

Notatnik muzyczny

Gimpel, Szpilman, Rajter, van Veen

Koncertujący od 15 lat w Ameryce Bronisław Gimpel przybył do nas po wieloletniej przerwie wojennej i dał recital skrzypcowy w „Romie“.

Był to wspaniały wieczór, jeden z tych, które pozostają na zawsze w pamięci.

Sonata G-dur op. 30 Beethovena, z finałem przypominającym nastrój finału „Apassonaty“, „Chaconna“ Bacha, koncert C-moll Głazunowa, wczesna sonata (op. 11) Hindemitha, „Fontanna Aretuzy“ Szymanowskiego, tańce rumuńskie Bartoka, taniec z „Pietruszki“ Strawińskiego i polonez Wieniawskiego złożyły sę na program.

Wymieniam go, by wykazać jego różnorodność i kompozycję oraz dodać, że — mimo blisko trzygodzinnego trwania koncertu — uwaga i nastrój na sali ani na chwilę nie opadły, przeciwnie, z każdym utworem się wzmagały.

Nie sprawia tego — oczywiście — tylko techniczny poziom gry Gimpla. Skrzypek ten, z pochodzenia lwowianin, uczeń Flescha i Pollacka, dochodzi do wyżyn artyzmu, na których ton instrumentu i spokój sztuki, ten spokój, dostępny tylko tym, którzy opanują i techniczne i samego dzieła tajniki i wyraz — bezpośrednio na słuchacza działają.

Obserwuję, że wszyscy wirtuozi, którzy dochodzą do szczytów, znają sekret tego spokoju sztuki, spokoju czegoś, co jest opanowane. Lecz, aby tak było, trzeba mieć co opanować.

Podkreślić wypada specjalnie rolę Władysława Szpilmana, pianisty, który podjął się nie zawsze docenianej u nas roli „akompaniatora“.

Para Gimpel — Szpilman jest wspaniałym przykładem „wspólnego grania“, dialogu, którego wymaga Hindemith czy Strawiński. Wydaje mi się konieczne przypomnienie, że ciągle jeszcze nie dosyć wiemy, kogo mamy u siebie — gdy mowa o Szpilmanie.

Ciekawy i piękny był koncert Filharmonii pod batutą Ludwika Rajtera, Słowaka z Bratysławy.

Po „Bajce“ Moniuszki holenderski flecista Jo van Veen wykonał II koncert D-dur na flet i orkiestrę Mozarta. Przydaliby nam się tacy artyści, specjaliści różnych grup instrumentalnych. Van Veen jest uczniem pierwszego flecisty amsterdamskiej orkiestry Concertgebouw, Huberta Barwassera, który napisał obie kadencje do koncertu Mozarta.

Cudne są tradycje fletowe XVIII wieku! Instrument ten pasuje do tego stylu, a i w Mozarcie i w dodanym na bis Rousselu van Veen objawia nam możliwości poetycznej barwy tego, co było kiedyś zwykłą piszczałką: flet pozostaje zawsze mitologicznym echem bardzo starej, z przyrodą związanej nuty leśnych bóstw, pasterskich zamyśleń i kuszeń fauna.

Na zakończenie Ludwik Rajter przedstawił nam jedno z najpoważniejszych osiągnięć młodej muzyki słowackiej.

IV Symfonia Moyzesa jest dziełem, które zawsze „brzmi dobrze“, często jednak krąży koło mało atrakcyjnych tematów i w budowie swej tonie w grząskiej, niejasnej atmosferze.

Więcej przejrzystości, a zyskałoby to dzieło, w którym części zachodzą na siebie bez jednej przerwy, co sprawia męczące wrażenie bogatego kobierca, rozwijającego się fragmentarycznie, bez przerw, że trudno ogarnąć całość wzoru i przewidzieć, jakie jego właściwe proporcje.

Aleksander Moyzes, Eugeniusz Suchon i Jan Cikker są kompozytorami, którym Słowacja zawdzięcza rzetelną podwalinę pod rozwój twórczości muzycznej. Ze szkoły Viteslava Novaka przejął Moyzes skłonność do patosu i pewnego patetyczność rozwijania wątku, zamiast ograniczania i selekcji pomysłów i środków, co jest tendencją „sztuki łacińskiej“.

Pomimo tych zastrzeżeń Symfonia Moyzesa świadczy o wielkim opanowaniu orkiestry i techniki kompozytorskiej. Cała młoda szkoła bratysławska z Józefem Kresanekiem i uczniami Moyzesa takimi jak Ocenas, Cardos i Holubek zapewnia przyszłość muzyce, której ośrodkiem jest stolica Słowacji.

Ludwik Rajter jest również dowodem wysokiego poziomu życia muzycznego w Bratysławie, z wielką starannością przygotował on koncert z naszą warszawską orkiestrą. Wydobył z niej szlachetne efekty. Temperament Rajtera jest opanowany, a cele precyzyjnie świadome.

Wypada mi żałować, że nie mogłem być na recitalu lisztowskim Bolesława Woytowicza, tym więcej, że wszystko co o ostatnim wieczorze tego znakomitego pianisty słyszałem, było utrzymane w tonie najwyższych superlatywów.

Zygmunt Mycielski

„Impertynencje“ Jana Huszczy

W czasie wojny zginęli lub zmarli najwybitniejsi przedstawiciele starego pokolenia satyryków. Boy-Żeleński i Nowaczyński, Winawer, Raort, Zbierzchowski, Laudyn, Puget, Adam Kaden, młodszy od nich Paczkowski, oraz najmłodsze, świetnie zapowiadające się pokolenie pisarzy jak np. Bujnicki, Karpiński, Szymański, Hollender, Ginczanka, Fokszański, Czyściecki, Weintraub, Frank, Hanin, Schlechter, Teitelbaum, Szereszewska, Landau (Allan), Szlengiel, Pajęcki i Jurkowski. Nie żyją również wybitni malarze karykaturzyści: Sichulski, Siemaszko, Parecki, Reiff, Schneider, Umański, Bickels.

Strata tylu wybitnych ludzi zaciążyła na rozwoju powojennej satyry. Odeszły trzy pokolenia pisarzy. Również nie wszyscy pozostali przy życiu tworzą. Milczy Julian Tuwim i Antoni Słonimski, który w ciągu paru lat wydrukował zaledwie parę fraszek, Hemar znajduje się na emigracji i separując się od kraju, w niczym nie przypomina swojej przedwojennej twórczości. Jego książki są blade i anemiczne, pomimo sztucznego patosu, jaki stara się włożyć w swoje utwory. Nadziane obcymi wyrazami są zupełnie nieczytelne.

Pracę na tym polu trzeba by właściwie zacząć od początków. Zgromadzić mocno przetrzebione „zastępy“ satyryków i skupić ich wokoło pism satyrycznych. Niestety nie zawsze się to udawało ze względu na nierówny poziom tego rodzaju wydawnictw.

Z perspektywy dwu lat, kiedy ukazało się wiele nowych utworów i książek, gdy zaczynają się pojawiać nowe nazwiska, można już wskazać pewne ogólne cechy satyry powojennej i wyodrębnić bardziej istotne pozycje literackie. Do najciekawszych autorów z tej dziedziny zaliczyć należy Jana Huszczę, czołowego współpracownika naszych satyrycznych pism, który w krótkim czasie po wojnie wydał dwa tomy satyrycznych nowel i felietonów.

Już w pierwszej swej książce „Łbem o ścianę“ Huszcza dał się poznać nie tylko jako dowcipny felietonista, ale też jako dojrzały stylista i wnikliwy obserwator życia. Ile ciekawych postaci umiał dostrzec, ile śmiesznostek potrafił zaobserwować. Szukając jego rodowodu artystycznego trzeba zaznaczyć, że Huszcza pozostawał pod wpływem humorystów rosyjskich, Czechowa, Awierczenki i Zoszczenki. Oni wykształcili precyzyjność jego spojrzenia, zwartą budowę utworów, charakterystyczne pointowanie, oszczędność słowa, zamiłowanie do groteski oraz specyficzny rodzaj humoru. Huszcza zindywidualizował owe „chwyty literackie“, dając im własną treść. Pozorna fikcyjność postaci, umiejscowienie akcji wielu nowel w środowisku małego miasteczka nie oznacza, bynajmniej, jak to podkreślają niektórzy recenzenci, że autor jest miłośnikiem prowincji i że bohaterowie jego utworów wyrastają z atmosfery głuchej prowincji, tworząc barwne, ale wymierające postacie. Jest to raczej dowcipny chwyt literacki, który pozwala autorowi podkreślić i wyodrębnić pewne wady charakteru oraz przerosty biurokratyczne. To, co zostaje niezauważone w dużym mieście, na tle prowincjonalnego środowiska uwypukla się prawem kontrastu. Dlatego satyry tej nie można nazwać bynajmniej drobnymi impertynencjami czy też dowcipnymi docinkami, lecz barwną mozaiką podpatrzonych sytuacji życiowych, zespołem obrazów z życia, schwytanych na gorąco. Nawet najkrótsze utwory mają podbudowę obyczajową, umieszczone są w konkretnie wyznaczonych ramach społecznych. Dzięki swoim walorom stylistycznym należą bezsprzecznie do ciekawych zjawisk literackich.

Tematykę czerpie Huszcza z bezpośredniej obserwacji. Podpatruje rysy charakterów, obserwuje śmieszne i groteskowe sytuacje, rysuje drobne obrazki w noweletkach i felietonach. Czy to będzie sprawa szabru, wzajemnego „popierania się“, zdolności przystosowania się do każdych warunków społecznych, biurokratyzmu, wzajemnego wygryzania się i wykończania, czy działalności typów wyrosłych w czasach okupacji (paskarze) — to wszystko umie opowiedzieć Huszcza zajmująco i dowcipnie. W tych bardzo skondensowanych i krótkich utworach nie występują właściwie postacie, lecz szkice postaci. Rzecz jasna nie mogą one pogłębić akcji, ani też wyczerpać tematu noweletki czy felietonu. Na ogół utwory te mają charakter deklaratywny, co zresztą da się zauważyć ostatnio również u innych pisarzy uprawiających satyrę. Nie postacie przemawiają swoim językiem (np. gwarą, dialektem „zawodowym“), ale przemawia sam autor posługując się językiem literackim.

Pisarz nie ma jednakowoż zamiaru ukazania korzeni owych chwastów społecznych. Satyra jego notuje przeważnie zewnętrzne objawy. Jedynie dobór faktów oraz umiejętne ich szeregowanie daje czytelnikowi możliwość stworzenia sobie szerszego tła. Huszcza lubuje się w sytuacjach groteskowych, wpadających niekiedy w farsę, odrzuca natomiast niemal całkowicie humor słowny. Brak również humoru czysto sytuacyjnego mimo spiętrzenia najrozmaitszych sytuacji. Niektóre felietony sprawiają wrażenie rozbudowanej anegdoty.

Ironia w każdej postaci jest bronią skuteczną, jednakże sposób, w jaki posługuje się nią autor, budzi pewne zastrzeżenia. Nie może być absolutnie negatywna albo absolutnie groteskowa — wtedy przestaje być odczuwana jako śmieszna.

Druga książka Huszczy, „Impertynencje“ *), wykazuje znaczne opanowanie rzemiosła literackiego. Autor znajduje się jeszcze w stadium poszukiwania swojej formy wypowiedzi. Uprawia równocześnie nazbyt wiele rodzajów prozy satyrycznej, co rozprasza do pewnego stopnia uwagę czytelnika. Noweletki, felietony, dowcipne notatki, wiersze satyryczne, rozbudowane anegdoty ułożone są obok siebie bez wyraźnej selekcji. Przydałaby się również bardziej wyraźna kompozycja książki.

Jako całość jest to pozycja interesująca i zasługująca na wyróżnienie.

Jan Śpiewak

*) **Jan Huszcza.** Impertynencje Warszawa, „Wiedza“, 1947; str. 154.

Szkoła krytyków

Starość pisarzy

Wśród wielu wstydliwych spraw literatury polskiej istnieje pewna, chyba najbardziej wstydliwa, bo najbardziej przemilczana. Na imię jej — starość pisarzy. Starość pisarzy była zawsze w Polsce gorzka. Jeżeli w ciągu XIX w. spojrzeć na pisarzy, którym los długo pozwolił pożyć, mało komu z nich ten los oszczędził dopustu właśnie na starość. Mało kto umierał tam, gdzie widział dzieciństwo swoje i młodość, mało kto posiada nad głową w chwili śmierci własny dach. Powszechna bieda naszej historii tego okresu odciskała się w biedzie starości. Bywało wreszcie, że dopiero starość przynosiła najgorsze doświadczenia, jak Kraszewskiemu więzienie, jak Michałowi Czajkowskiemu samobójcze zniechęcenie w osiemdziesiątym drugim roku życia, Bałuckiemu w sześćdziesiątym czwartym.

Nie brakło wprawdzie starców tak krzepkich, jak ustawicznie podróżujący i wiecznie niespokojny Niemcewicz, najwytrwalszy z polskich pamiętnikarzy, którzy do osiemdziesiątego któregoś roku życia wciąż zapisywał, co się wokół niego rozgrywa, jak bywalec i wędrownik po Bliskim Wschodzie Karol Brzozowski, ojciec młodopolskich poetów Stanisława i Wincentego, sam niesłusznie zapamniany a rzetelny poeta, który osiadłszy na lwowskim bruku w tych samych co Niemcewicz latach swej biografii zdumiewał żywotnością.

Była to jednak zasługa ich hormonów, a nie najczęstszego w Polsce na starość losu pisarzy. Patronem ich pozostanie na pewno Norwid, umierający w przytułku, którego kości zsypano do wspólnego grobu, a rękopisy rozwłóczyli głusi na ich piękno słuchacze. Starość chyba najbardziej wstydliwa w całym naszym piśmiennictwie, bo do ostatnich miesięcy życia właśnie w przytułku, Norwid był pisarzem żywym i wciąż postępującym. W przytułku kończył „Kleopatrę“, napisał „Ad leones“, „Stygmat“, „List do Bronisława Z.“.

Dalszym powodem gorzkiej starości pisarzy polskich jest to, że mało kto z długowiecznych metrykalnie był długowieczny jako artysta. Słabe u większości, zwłaszcza poetów, uzbrojenie intelektualne, minimalny samokrytycyzm były powodem, że na dziesiątki lat przed zgonem niejeden stary pisarz, i to w proporcji wyższej niż w innych krajach, stawał się pozycją martwą choć chwalebną. Uczucie hołdu mieszało się z poczuciem zażenowania. Kraszewski, Norwid niegdyś, Leopold Staff dzisiaj (będziemy w roku bieżącym obchodzić 70-lecie jego urodzin, a 50-lecie twórczości), to są chwalebne wyjątki potwierdzające regułę. Ale starość Lenartowicza, Zaleskiego, Pola, Goszczyńskiego, Ujejskiego, i nie tak zaawansowana w latach, lecz jakże zaawansowana w objawach, które charakteryzujemy, starość Przybyszewskiego!

Wreszcie i to pamiętać warto, szczególnie dzisiaj, kiedy baśnie z tysiąca i jednej nocy opowiada się o dochodach pisarzy, że historia literatury naszej nie zapisała przykładu pisarza, który by się piórem dorobił majątku i miał co przekazać dzieciom. Jeżeli coś tam przekazywał, to wówczas jedynie, kiedy ofiarował mu naród — jak Sienkiewiczowi, jak Konopnickiej. A Herendę zakupił Kasprowicz nie z rozsprzedaży „Hymnów“, lecz z oszczędnej gospodarki pensją profesora uniwersytetu; naturalnie tą sprzed 1914 roku, nie obecną.

Bieda historii nie uderzyła na pewno nigdy z takim okrucieństwem w pisarzy długowiecznych, jak czasu tej wojny. Milczenie, jakie na ten temat panuje w publicystyce literackiej, jest naprawdę zawstydzające. Nie dla zmarłych, lecz dla żywych o ptasiej zaiste pamięci zawstydzające. Śmierć na ulicy skostniałego nędzarza, którego imię brzmiało Kazimierz Tetmajer, tułaczka Miriama wśród ogarniętej powstaniem Warszawy i jego zgon w opustoszałym po kapitulacji mieście, i grób pod brukiem ulicznym, ostatnie miesiące Irzykowskiego, tak przejmująco przypomniane we wspomnieniach H. Dąbrowolskiej o znakomitym krytyku, ostatnie miesiące Sieroszewskiego i zgon, po którym zapadła jakaś zmowa milczenia. A co wiemy o ostatnich tygodniach Rodziewiczówny? Sucha wzmianka u Olszewicza: „Zmarła w Żelaznej pod Skierniewicami 16.XI.1944“ mówi wiele. Powstanie, Pruszków.

Zbiegło się tej biedy dostatecznie dużo, by wyciągać z niej wnioski. Starość pisarzy polskich musi zostać zabezpieczona w ludzki i trwały sposób. W dzisiejszych warunkach organizacyjnych łatwiej to uczynić aniżeli w Polsce międzywojennej. Związek Zawodowy Literatów Polskich, bo on do tego zadania jest powołany, nie ma jeszcze wprawdzie dostatecznych środków materialnych, ale środki te może zdobyć, jeżeli tę wstydliwą bolączkę nazwać po imieniu. Dwa kolejne rozwiązania nasuwają się tutaj. Pierwsze z nich jest to, że wśród setek, jeśli nie tysięcy domów wypoczynkowych, nie może zbraknąć „Domu Wysłużonego Pisarza“ (Przyjmijmy na razie taką nazwę. Każdą inną, byle lepszą, przyjmę również). Domu, który by każdemu na starość dawał gwarancję ciepłego kąta, własnego stołu, jeśli już nie do pracy, to przynajmniej do odczytywania, co też ci nowi młodzi wypisują, i do spokojnych zgorszeń.

Dom taki jednak to dopiero połowa sprawy, przede wszystkim ze względu psychologicznego połowa. Jest rzeczą wiadomą, że człowiek w podeszłym wieku, przez nurt życia już na brzeg wyrzucony, stwarza sobie pozory swojej niezbędności, swego uczestnictwa w wydarzeniach. Stary pisarz ma dzisiaj prawo chodzić do teatru, a Michalski, Jastrun i Wyka, kiedy ich po najdłuższym życiu do takiego domu będą zsyłać uczestnicy studium Nieborowskiego, w tej przyszłości ministrowie, słusznie będą wołać o prawo do kina, do wystawy, do kawiarni wreszcie. Dom wysłużonych i zasłużonych (jego miejsce na pewno byłoby w którejś z uroczych wsi powiatu jeleniogórskiego), te wszystkie niezbędne złudzenia starości przekreśla. Lecz to są zmartwienia na wyrost. Na razie — oby taki dom powstał!

Drugą bowiem i ważniejszą połową jest stworzenie funduszu emerytalnego pisarzy, przeznaczonego przede wszystkim na zaopatrzenie tych, którym naród niczego nie ofiarował, pióro już nie owocuje, a o nowe nakłady nie dopytują się wydawcy. Skąd na to wydobyć pieniądze, nie wiem. Nie jestem skarbnikiem ZZLP. Wiem tylko, że w obecnych budżetach Związku fundusz taki się nie zmieści i dlatego przypominam całą sprawę. Bo w najlepszym wypadku dola starego pisarza wygląda u nas — pogrzeb z orderem i poduszką przed trumną, nieudany jubileusz, a do śmierci dobrnij sam.

Tak, drodzy przyjaciele, pomyślmy o własnej przyszłości. To nie jakichś historycznych starców, ale nas starość czeka, i nie ich, ale nasze dzieci mogą się kiedyś tułać po związkach i instytucjach, żebrząc opłaty za trumnę i klepsydrę.

kjw

TYDZIEŃ BIBLIOGRAFICZNY

PRZEMYSŁ, RZEMIOSŁO, HANDEL, TRANSPORT

H. C. Engelbrecht i F. C. Hanighen. Handlarze śmierci. Zarys rozwoju handlu i przemysłu wojennego. Wydanie nowe uzupełnione. Warszawa, „Prasa Wojskowa“, 1947; str. 375 i 3 nl.

WYDAWNICTWA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Lucyna Krzemieniecka. W bojowej gospodzie. Trójbarwne ilustracje **Haliny Bielińskiej.** Warszawa, E. Kuthan, 1947; str. 48.

Biblioteka „Kultury Polskiej“. Tom II. **Zofia Lorenz.** Mali bohaterowie. Opowieść o dzieciach walczącej Warszawy. 1940 — 1944. Ilustrował **R. Szałas.** Łódź, 1947; str. 100.

Kornel Makuszyński. Panna z mokrą głową. Powieść dla młodzieży. Wydanie szóste. Warszawa. Gebethner i Wolff, 1947; str. 268.

Kornel Makuszyński. Skrzydlaty chłopiec. Powieść dla młodzieży. Wydanie piąte. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1947; str. 233 i nl.

Jack Roberts. Historia o zaginionej myszce. Ilustracje własne. Katowice, Awir, 1947; 16 knl.

Ewa Szelburg - Zarembina. Niedziela. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1947; 24 knl.

Złoty pierścień. Opowiadanie dla młodszych dzieci przez **Zofię Urbanowską.** Z 10 ilustracjami i okładką barwną **S.Norblina.** Wydanie czwarte. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1947; str. 136.

SPORT, WYCHOWANIE FIZYCZNE

Popularna Biblioteczka Sportowa. Tomik I. **Wacław Sidorowicz.** Maraton. Warszawa, „Prasa Wojskowa“, 1947; str. 59 i 5 nl. — Tomik 2. **Wacław Sidorowicz.** Biegi średnie. Tamże; str. 157 i 3 nl. — Tomik 3. **Wacław Sidorowicz.** Biegi długie. Tamże; str. 158 i 2 nl. — Tomik 4. **Wacław Sidorowicz.** Higiena sportu i pierwsza pomoc. Tamże; str. 92 i 4 nl. — Tomik 5. **Zygmunt Bielczyk i Włodzimierz Drużbiak.** Narciarstwo dla wszystkich. (Podręcznik jazdy na nartach). Tamże; str. 86 i 2 nl.

HISTORIA

Monografia Odry. Studium zbiorowe pod redakcją **A. Grodka, M. Kiełczewskiej, Zalewskiej i A. Zierhoffera.** Poznań, Instytut Zachodni, 1948; str. XV i 1 nl i 591 i 1 nl. 25 i 3 nl. i 1 knl. erraty.

Biblioteka Wiedzy o Polsce. Tom IV. **Zdzisław Karczmarczyk.** Kazimierz Wielki (1333 — 1370). Warszawa, S. Arct. 1948; str. 395 i 1 nl.

Biblioteka Pisarzy Polskich i Obcych. 26. Śląsk i Pomorze w dziejopisarstwie polskim wieków średnich. Opracował **Aleksander Gieysztor.** Warszawa, „Książka“, 1947; str. XIX i 1 nl. i 48 i 4 nl.

Korespondencja

GRÓB LUDWIKA SZTYRMERA

Do redaktora „Odrodzenia“

W 162 numerze „Odrodzenia“ Jerzy Andrzejewski pisząc w swoich „Kartkach z dziennika lektury“ o Ludwiku Sztyrmerze pominął szczegół, gdzie zmarł i gdzie został pochowany ten niesłusznie zapomniany pisarz. Śpieszę tę drobną lukę uzupełnić, jego bowiem biografowie błędnie utrzymują, że zmarł w stolicy nadnewskiej.

Organizm Sztyrmera przez 10 lat niszczyła straszna choroba. Lekarze orzekli, że jest to rozmiękczenie mózgu. Od 1880 r. Sztyrmer był zupełnie niepoczytalny i pozostawał pod troskliwą opieką żony. W takim stanie w 1882 r. przewieziono go do Landwarowa pod Wilnem, gdzie po czterech latach zmarł. Uroczysty pogrzeb z generalskimi honorami odbył się w Wilnie z kościoła podominikańskiego św. Ducha na Rossę. Jak stwierdził naoczny świadek, literat wileński Lucjan Uziębło, wśród oficerów Polaków, biorących udział w pogrzebie z urzędu, nie było nikogo, kto by wiedział o polskim pochodzeniu generała Sztyrmera.

Nawet wśród bardzo szczupłego grona inteligencji polskiej, odprowadzającej na spoczynek wieczny zmarłego, nie wiedziano, że był nim znakomity swego czasu powieściopisarz polski.

W pięć lat po śmierci Ludwika Sztyrmera zmarła jego żona, której imienia używał jako pseudonimu. Była to niepospolicie inteligentna i dystyngowana osoba, z domu Janowska. Na wspólnym grobie wnuczka ich Aleksandra Djakiewiczowa postawiła później okazały grobowiec z granitu, na którym wyryto:

W zimny grób ich położyli
Ziemią pierś im przytłoczyli.
A nad głową dla pamięci
Postawili krzyż,
Prosty krzyż!

L. Sztyrmer

Wnuczka — dziadkowi.

Z prawej strony czworobocznego pomnika widnieje emblemat w postaci skrzyżowanego pióra ze szpadą, a pod nim złocony napis:

śp.
Ludwik Sztyrmer
Jenerał od Infanterii
ur. 18 kwietnia 1809 r.
um. 23 maja 1886 r.
Wieczne odpocznienie racz mu
dać Panie.

Na stronie przeciwległej czytamy:

Eleonora
z Janowskich
Sztyrmer
ur. 11 stycznia 1815 r.
um. 25 lipca 1891 r.

Prosi o Zdrowaś Marja.

Obok pomnika Sztyrmerów stoi nagrobek granitowy ich córki Aleksandry ze Sztyrmerów Szulc, wdowy po radcy stanu (ur. 1 czerwca 1839 r., zm. 7 grudnia 1904 r.), oraz nagrobek wnuczki.

Jeśli idzie o generała Sztyrmera, należałoby jeszcze dodać, że był synem Jakuba Sztürmera, lekarza wojskowego, i Julianny z Linkowskich, wdowy po Kraszewskim. W Akademii Wojskowej przyjaźnił się ze znanym później ministrem Milutinem, z powodu zaś słabej znajomości języka rosyjskiego, jako prymus Akademii korzystał ze specjalnych dla niego wykładów w języku francuskim. Po ukończeniu Akademii jako pułkownik sztabu generalnego zostaje naczelnikiem wydziału w departamencie osad wojskowych i zarządzającym kancelarią Akademii Wojskowej w Petersburgu.

Należał do składu redakcji „Tygodnika Petersburskiego“, gdzie skupiali się literaci: Przecławski, Rzewuski, Hołowiński, Grabowski i inni. Jako publicysta Sztyrmer odznaczał się ciętym piórem i bezwzględnym sądem. Używał pseudonimu Gerwazego Bomy.

Aleksander Śniczko (Wrocław)

LEON SCHILLER

Do redaktora „Odrodzenia“

Czasopismo „Warszawa“ zamieściło w nr z dn. 1 lutego br. „sprawozdanie“ z artykułu Jana Kotta na temat teatrów łódzkich i działalności dyr. Leona Schillera. („Odrodzenie nr 3 — 1948 r.)

Zarówno uwagi krytyczne Juliusza Żuławskiego zamieszczone w „Kuźnicy“, jak i uwagi Jana Kotta zamieszczone w „Odrodzeniu“ charakteryzowały kryzys naszego życia teatralnego oraz błędy naszej polityki teatralnej, których wyrazem jest fakt, iż nawet teatry kierowane przez największą indywidualność teatralną w Polsce nie potrafiły znaleźć właściwej drogi. Uwagi te zostały wykorzystane przez redaktora z „Warszawy“ dla chuligańskiej napaści na dyr. Leona Schillera.

Nie pierwszy raz się zdarza, iż twórcza, wzajemna krytyka w zespole, któremu leży na sercu troska o rozwój naszej kultury, krytyka, która wytykając niedociągnięcia i błędy szuka właściwej drogi rozwiązań, staje się okazją dla wrogiej, rozkładowej roboty.

Znając oblicze wymienionego pisma i ludzi za nim stojących, nie dziwimy się ich nienawiści do Leona Schillera — człowieka od początku swej działalności teatralnej związanego z obozem postępu, człowieka, który uczynił z teatru narzędzie ideologicznej walki o demokrację, o nową kulturę. Zrozumiała jest ich nienawiść do człowieka i artysty, który od pierwszej chwili swej pracy w odrodzonej Polsce związał się z siłami demokracji, jeden z pierwszych przełamał opór, jaki stare tradycje wśród ludzi teatru usiłowały stawiać nowej epoce. W imię moralnego zdrowia narodu należy się przeciwstawić próbom podejmowania podobnych akcyj.

Działalność i postawę Leona Schillera osądzili bardziej do tego powołani, osądzili ci, którzy mieli do tego moralne prawo. Zarzuty dziś stawiane dyr. Schillerowi i ich wartość już raz zdyskwalifikował w ubiegłym roku specjalnie dla ich rozpatrzenia powołany Sąd Obywatelski.

Dzisiaj wczorajszy duchowy sojusznik faszystowskiego podziemia nie może być i nie będzie sędzią i prokuratorem działaczy demokratycznych.

St. R. Dobrowolski, Jan Kott, Stefan Żółkiewski i J. Żuławski

W SPRAWIE CAMERY

Do redaktora „Odrodzenia“

Z prawdziwą przykrością zmuszony jestem zwrócić uwagę na fakt, że zamieszczony na czele działu „Camera obscura“ w nr. 4 (165) z dn. 25.I. br. i nagrodzony wycinek z artykułu mojego pt. „X Muza w niewoli dolara“ („Film“ nr 1 (33) został sfałszowany. Nie wątpię, że niedopuszczalnego tego wykroczenia dopuściła się osoba, która rzeczony wycinek nadesłała. Niemniej od redakcji działu należałoby oczekiwać większej czujności i uwagi przy kwalifikowaniu do druku i nagradzaniu nadsyłanych materiałów.

Zahaczony przez „Camerę“ ustęp mojego artykułu brzmi:

> Ogólny jednak poziom artystyczny amerykańskiego filmu jest bardzo niski. Nie tylko nasze wyobrażenie o amerykańskiej produkcji filmowej jest fałszywe, ale i w porównaniu z okresem przedwojennym uczyniła ona wielki krok w tył, przeżywa okres dekadencji i degeneracji. Technicznie stoi nadal na wysokim poziomie, gorzej jest z artyzmem, najgorsze zaś i najniebezpieczniejsze jest to, że film amerykański ogłupia i deprawuje masy pracujące, służąc interesom kapitalistycznym i propagując nierzadko imperializm w sposób zupełnie wyraźny.
>
> Wkrótce się o tym przekonamy na filmach, które sprowadzimy do Polski. Choć będą to, oczywiście, owe filmy „eksportowe“ — filmy wybrane, najwartościowsze.

Jasne jest, że zaczynające się od nowego wiersza, zamykające artykuł zdanie „Wkrótce się o tym przekonamy na filmach, które sprowadzimy do Polski. Choć będą to, oczywiście, owe filmy „eksportowe“ — filmy wybrane, najwartościowsze“ stosuje się do całości wypowiedzianych wyżej uwag — tzn., że autor artykułu pisząc „wkrótce się o tym przekonamy“ miał najoczywiściej na myśli podaną przez siebie ogólną charakterystykę filmu amerykańskiego, a więc: wysoki poziom techniczny, braki artystyczne o r a z m i ę d z y i n n y m i i fakt, że film amerykański propaguje n i e r z a d k o imperializm.

Nadto poprzedzająca artykuł nota redakcyjna wyjaśnia, że stanowi on streszczenie rozdziału z wydanej już przez autora książki i że autor zwiedzał Hollywood jesienią 1946 r. — każdy zatem uważny czytelnik nie może mieć żadnych wątpliwości co do czasu, w którym uwaga „wkrótce się o tym przekonamy“ była wypowiedziana. Oczywiście — właśnie w 1946 roku, kiedy autor przebywając w Stanach Zjednoczonych miał pełne prawo przypuszczać, że wśród filmów amerykańskich, o których sprowadzeniu do Polski zaczynało się dopiero wówczas mówić, znajdą się takie, które potwierdzą jego ogólną o kinematografii amerykańskiej opinię.

Proszę uprzejmie o podanie powyższego sprostowana do wiadomości czytelników.

Eugeniusz Żytomirski
(Warszawa)

OSTATNI LIST TEODORA DREISERA



W nr. 7 „Nowych Dróg“ ogłoszono no przedśmiertny list Teodora Dreisera, który prawie cała prasa amerykańska pominęła milczeniem

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ.

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia“ z prośba o współpracę w dziale **„Camera obscura“**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura“, pod adresem: Redakcja „Odrodzenia“, **Warszawa, Daszyńskiego 14,** dział „Camera obscura“. Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć,** najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura“. Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 1000 zł.,** którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

W ubiegłym tygodniu dwie nagrody, każda po zł. 500, otrzymali: ob. Alicja Leonhard (Podkowa Leśna Zach., ul. Wrzosowa) za wycinek z „Zycia Warszawy“, i ob. E. K. z Torunia (prosimy o nazwisko i adres) za wycinek z „Expressu Wieczornego“.

TROCHĘ MUZYKOLOGII I ETYMOLOGII

Ze sprawozdana z filmu „Symfonia pastoralna“ („Życie Warszawy“, nr. 29):

Przeżyjmy więc wraz z pastorem tragedię, jaka rozegrała się w cichej wiosce górskiej:

W kościołku czynione są przygotowania do Pasterki. Może od Pasterki, raczej a nie od pastora wywodzi się dziwny tytuł tego filmu, który nie ma nic wspólnego z życiem Czajkowskiego, ani jego „Symfonią Pastoralną“. Podajemy to do wiadomości miłośników muzyki, którzy spodziewają się usłyszeć w filmie fragmenty tego wspaniałego dzieła.

Do wiadomości miłośników recenzji filmowych w „Życiu Warszawy“ podajemy powód, dla którego film „Symfonia pastoralna“ nie ma nic wspólnego z życiem Czajkowskiego: wielki kompozytor wydał ją pod pseudonimem (Beethoven, Ludwik van), a dla zatarcia wszelkich śladów uczynił to na lat przeszło sto przed swym urodzeniem. Dziwne bo dziwne, ale tak było.

Co zaś do tytułu utworu, to nie pochodzi on ani od pastora, ani od pasterki, ani od pasty do butów, ale od pasternaku — od tego samego pasternaku, co to figa z makiem. Wszelkie dowody, jakoby przymiotnik francuski „pastorale“ oznaczał tu utwór sielankowy, idylliczny, z życiem pasterzy czyli Skotopasów związany, uznać należy za grubą ignorancję.

ŹRÓDŁO HISTORYCZNE

W artykule pod malowniczym tytułem „Oś ziemska drży a my szczękamy zębami lub pocimy się“ czytamy w nr. 28 „Expressu Wieczornego“:

W epoce wojny Trojańskiej, znanej najpowszechniej z operetki o pięknej Helenie (1300 lat przed naszą erą).

O ile nas pamięć nie myli, garstkę wiadomości o wojnie Trojańskiej zawiera rownież dłuższy utwór poetycki, napisany mnóstwo lat temu przez pewnego niewidomego Greka. Imienia jego ani tytułu owego poematu nie możemy sobie chwilowo przypomnieć. Tymczasem, przyjaciele, zaśpiewajmy chórem na cześć autora powyżej przytoczonego zdania kuplet z „Pięknej Heleny“: „Jedź, jedź, jedź na Kretę, jedź na Kretę, jedź na Kretę“ — I nie wracaj.

PONURA TAJEMNICA NASZYCH BROWARÓW

„Camera obscura“ nie uwzględnia przeważnie omyłek druku, wynikających z niedbałej korekty; nadsyłanym przez czytelników materiałem tego rodzaju można by wypełnić naszą rubrykę od początku do końca — tyle tego przychodzi! Ale zdarzają się czasem przeoczenia korektorskie tak wstrząsające, że grzechem byłoby pominąć je. Oto właśnie taki przyczynek do „Czarnej Księgi Korektorów Polskich“. W artykule „Expressu Wieczornego“ pt. „Od ziarna do „bomby“ Długi szlak nektaru dla piwoszów“ — zdumione oczy nasze czytają czarne na białym:

Najpierw przychodzą wagony z tęczmieniem. Trafia on do specjalnych elewatorów, gdzie jest odpowiednio podszczany, a następnie segregowany na wielkich sitach mechanicznych.

Obywatele! Zaklinamy was! Gdy kelner w restauracji zada wam stereotypowe pytanie: „Piwko?“ — odpowiedzcie mu krótko ale stanowczo: „Nie“. I zmierzcie go od stóp do głów demonicznie - pogardliwym spojrzeniem.

PODZIĘKOWANIE

Ogłoszenie w „Głosie Wielkopolski“ (nr 30):

Składam serdeczne podziękowanie pp. (następuje nazwisko) za okazana pomoc od czasu mego powrotu z obozu, w s z c z e g ó l n o ś c i z p o w o d u ś m i e r c i m o j e g o u k o c h a n e g o m ę ż a.

JAK POWSTAŁ FORTEPIAN?

Z kalendarzyka historycznego w piśmie „Tydzień“ (nr 4):

17 styczeń 1717. Wynalezienie fortepianu przez Schröttera.

Było tak owego dnia: Schrötter wstał rano, zjadł śniadanie, nagle zadumał się — i wynalazł fortepian. I już po godzinie p. Schrötter wesoło przygrywał na błyskawicznie wynalezionym fortepianie tańczącej z radości rodzinie i sąsiadom.

UPIORY Z NAD TAMIZY

Przedwrześniowy „filozof“ i pałkarz endecki Jędrzej Giertych polemizuje w londyńskich „Wiadomościach“ (nr 95) z poetą Józefem Łobodowskim na bardzo aktualny, żywotny i niesłychanie dla współczesnej Polski ważny temat. Pałkarz endecki pisze:

Jestem całkowicie zgodny z p. Łobodowskim w poglądzie, że „wyprawa Piłsudskiego na Moskwę“ była nie do pomyślenia. Ale między wyprawą na Moskwę a zupełną biernością w okresie głównych walk denikinowsko - bolszewickich da się pomyśleć szereg rozwiązań pośrednich. Wiążąc siły bolszewickie operacjami zaczepnymi, nie stawiającymi sobie za cel zdobywanie Moskwy, ale umacniającymi naszą pozycję na naszych własnych ziemiach wschodnich, bylibyśmy odciągnęli część wojsk bolszewickich z frontu denikinowskiego, a tym samym nieco zmienili stosunek sił w rosyjskiej wojnie domowej na korzyść partnera słabszego. Polska jednak wybrała wówczas postawę, którą można by nazwać postawą milczącego zawieszenia broni. Na postawie tej zaważyły względy polityczne. W Polsce w licznych kołach uważano kontrrewolucję rosyjską za groźniejszego dla nas wroga od bolszewizmu. Był to niewątpliwie wielki błąd. Do narodzenia się tego błędu przyczyniła się w pewnym stopniu ciasna i doktrynerska nienawiść caratu, która zaciemniała pogląd na Rosję jako taką i na tkwiące w niej siły, od caratu groźniejsze. Jest rzeczą jasną, że w naszym interesie leżało zwycięstwo Denikina, a jeśli było to niemożliwe, leżało możliwe przewlekanie się jego agonii.

Itd., itd., itd. — długo, nudno, ponuro, beznadziejnie, głucho, głupio, smutno, niepotrzebnie... A wieczorem przedwojenny pałkarz endecki idzie do knajpy przedwojennego pałkarza oenerowskiego, Józwiaka, czy jak go tam, siada, siedzi godzinę, dwie, trzy, co chwila spoglądając na drzwi. Czeka. Czeka na Denikina. Ale Denikin nie przychodzi. Więc endecki pałkarz, człapiąc po londyńskim błocie, idzie do domu. Kładzie się do łóżka. Spi. I śni mu się Denikin. A rano wstanie, zasiądzie do biurka i zacznie pisać nowy list do redakcji czy artykuł. O Kołczaku i o baronie Wranglu.

REDAGUJE ZESPÓŁ. Adres redakcji: Warszawa, Daszyńskiego 14, tel. 85833 — Redaktor przyjmuje od g. 13 do 14. — Adres administracji: Warszawa, Daszyńskiego 16, telefon 87-112 Konto w

Drukarnia Nr 2 „Czytelnik“, Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł. B-43900 Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“.